Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XV

N. 145 | Gennaio 2026 | ISSN 2431 - 6739

"Buon 2026" (Gennaio 2026) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Le tendenze 2025 di un cinema che vuole emozionare

Àngel Quintana

Dopo aver messo in scena uno spettacolo teatrale sull'invasione russa in Ucraina, il regista bulgaro Galin Stoev si è chiesto in che misura l'arte possa continuare a orientarsi a rappresentare la bellezza formale, anziché riflettere su come il pubblico possa ragionare e interagire con l'opera stessa per capire il presente fuori dai pregiudizi. Se dovessimo indirizzare questa riflessione sul cinema contemporaneo apparso nel 2025 nelle nostre sale, potremmo dirci che tale cinema contiene aspetti interessanti utili da esaminare con storie caratterizzate da forti impatti emozionali, nel bene e nel male. Ma direi anche, in contrasto, di quanto silenzio rumoroso ci sia da parte di autorevoli autori del mondo del cinema.

Per quel che riguarda il cinema recente che ci riporta a una bella seria riflessione, *La voce di Hind Rajab* della regista tunisina Kawthar ibn Haniyya esplora le possibilità di interazione tra realtà drammatica e valore del documentario, utile a turbare lo spettatore mediante meccanismi che vanno oltre il mero desiderio di identificazione del pubblico in quanto tale. Questo film indaga sugli effetti di come la realtà delle parole impatti nei modi di lavorare di un gruppo di operatori sanitari specializzati nel salvare vite umane nella Striscia di Gaza. L'approccio etico della regista Kawthar ibn Haniyya è impeccabile. La discussione sul film non si è concentrata mai su come la finzione abbia potuto distorcere la realtà, perché il documentario riesce a imporsi costantemente come fatto di ciò che realmente è accaduto. Ciò che realizza la fiction è quello di accompagnare onestamente il documentario. Di fronte alla barbarie non si discute sull'opportunità o meno di mostrare scene cruente, e neppure su fino a che punto sia utile mostrarle, quel che risulta più importante è tornare a mostrare un cinema per il suo ruolo di denuncia nelle più orrende crudeltà umane. La storia reale riportata nel film è contrassegnata dall'angoscia, da una corsa contro il tempo per un salvataggio che può essere compiuto solo attraverso le voci degli operatori sanitari della Mezzaluna Rossa. Questa storia racconta una terribile vicenda individuale, dura come tante altre che si sono svolte dall'ottobre 2023 nella Striscia di Gaza. La storia del tentativo di un salvataggio di una bambina si muove attraverso un dramma che crea empatia nello spettatore, passando attraverso un'angoscia costante utile per determinare piena consapevolezza di quanto accade da parte del pubblico. In alcuni passaggi, il dramma insiste eccessivamente sulla brutalità del documentario. Tuttavia, la regista Kawthar ibn Haniyya è consapevole della forza in sé della fiction, di come l'andamento del fatto reale scuota di per sé il potere di attrazione della storia. Per tutto il film, non vediamo niente del fatto drammatico: sentiamo e immaginiamo solo l'inimmaginabile. Nel finale appaiono delle immagini che, fuori dal contesto, farebbero pensare a dei notiziari che solitamente si guardano distrattamente ogni giorno mentre si cena. Di fronte a queste immagini televisive, certe volte ognuno di noi chiude gli occhi, altre volte si continua imperturbabilmente a mangiare. Di fronte alle immagini finali del film inserite nel loro contesto, è impossibile restare impassibili. L'inimmaginabile – ciò che la credenza morale considera disumano – si sprigiona tutto quanto davanti ai nostri occhi. La conferma della crudeltà allo stato puro serve a certificare che ciò che sta accadendo a Gaza è un genocidio, un atto depravato progettato per devastare e sterminare un'intera comunità, negandole qualsiasi tipo di aiuto umanitario.

Il film recente *Generazione romantica* (*Caught by the Tides*, 2025) del regista cinese Jia Zhangke, nasce invece dall'idea che sia necessario mostrare il modo che consente al cinema di documentare mondi speciali. Come in altri film della sua filmografia, Jia Zhangke mostra la trasformazione repentina della Cina stabilendo una sorta di complicità con lo spettatore incentrato su come l'utilizzo strumentale del supporto filmico possa rendere possibile già esso una trasformazione di questa nuova immagine del Paese. Nello stabilire questa sorta di patto, il regista non fa altro che evidenziare la simbiosi tra finzione e realtà, ma in ogni caso distanziate in modo da far assimilare allo spettatore l'esistenza di un mondo nuovo.

"Kontinental '25" (2025) di Jude Kontinental

Kontinental '25 del rumeno Radu Jude è un nuovo film invece in piccolo formato – realizzato con fotocamera di un telefonino – che affronta un tema enorme: i mali del mondo contemporaneo! Radu Jude prende completamente come spunto l'idea di Roberto Rossellini nel suo film *Europa '51* (del 1952): usare cioé la finzione per creare una cronaca esistenziale in un mondo dominato, in quei tempi, da grandi ideologie. Jude adotta rispetto a Rossellini un approccio contrario al suo. In questo nuovo mondo senza ideologie caratterizzato da forti conflitti morali – il suo film incentrato sulla morte di un personaggio in procinto di essere sfrattato dalla sua casa –, si fa uso del linguaggio della parola come strumento per ridurre gli effetti della malvagità umana. In *Europa '51*, Ingrid Bergman visitava le fabbriche per comprendere che l'orrore dello sfruttamento non risiedeva nello sfruttamento in sé, ma nell'idea stessa del lavoro. Al contrario, la protagonista di *Kontinental '25* non agisce come fece la Bergman: lei si muove ascoltando modi di vita alternativi,

segue a pag. successiva

"Generazione romantica" (2024) di Jia Zhangke.

"La voce di Hind Rajab" (2025) di Kawthar ibn Haniyya.

"Un semplice incidente" (2025) di Jafar Panahi

segue da pag. precedente

nuove ortodossie che tentano di dare risposte a un mondo alienato senza sbocchi. Lo spettatore si trova così davanti solo alle parole, ma nelle loro enunciazioni permangono tutti i dubbi sul destino del mondo.

Nel nuovo film *Un Simple Accident* (Un semplice incidente) di Jafar Panahi, vincitore della Palma d'Oro a Cannes, l'intera narrazione ruota attorno al concetto del dubbio che pervade il protagonista della storia rispetto a una certa idea del male. Il film si muove in diverse deviazioni per giustificare in ultima analisi una verità, ma come nel cinema di Hitchcock c'è sempre qualcosa alla fine che scombussola la narrazione del film per renderlo caratteristico. Questo aspetto che incide e altera la coscienza dello spettatore, in Panahi in questo film è un suono che domina la parte finale. Non ci sono immagini, c'è semplicemente il rumore di passi zoppicanti di una persona che cammina. Panahi indirizza il suo messaggio verso la politica del suo Paese mettendone in discussione la scusante della malvagità come causa di ogni repressione. Il tema della creazione nel cinema di situazioni emotive confacenti ad alterare la coscienza e la percezione del pubblico, non riguarda solo una idea tutta politica utile a trasformare le coscienze. Questo tema va anche oltre e ha a che fare con una precisa idea di cinema commerciale, in cui i suoi dispositivi tendono a eccedere nella spettacolarizzazione per meravigliare lo spettatore, con esiti talvolta buoni ma talaltra pessimi. Per comprendere questo aspetto, possiamo prendere come esempio uno dei maggiori successi cinematografici spagnoli dell'anno scorso, *Sirat* del regista franco - spagnolo Oliver Laxe. Il film ha fatto scalpore a Cannes così che da allora ha trovato un buon pubblico interessato a vederlo. Tuttavia, *Sirat* è stato anche un film mal digerito da una parte di chi lo ha poi visto, in particolare per il fatto di averne messo in discussione la logica narrativa e la verosimiglianza alla sua stessa storia, che racconta del significato spirituale dell'Islam. In questa posizione critica, alcuni hanno voluto mettere in discussione le capacità stesse del regista di saper creare un cinema carico di suspence, che ben si sa può raggiungersi

"Una battaglia dopo l'altra" (2025) di Paul Thomas Anderson

solo attraverso una capacità di saper coinvolgere in modo potente e diretto il pubblico. Tali scelte cinematografiche possono sorprenderci, ma possiamo ritrovarle – ben inteso, sotto altre prospettive – in una delle grandi opere apparse nel 2025: ad esempio, in *Una battaglia dopo l'altra* del regista statunitense Paul Thomas Anderson. È la prima volta che questo regista si muove in un suo film utilizzando l'estetica del cinema puramente commerciale, modificandola però con l'azione e l'intensità di una sceneggiatura assai attraente. Se la prima parte di questo film appare stringata, la seconda è invece un susseguirsi di colpi di scena in cui ciò che conta non è tanto la storia in sé ma l'attrazione mossa da azioni frenetiche, apparentemente senza una loro fine. La cosa interessante non è tanto ciò che viene raccontato, ma il ritmo per come l'opera sia stata confezionata.

All'estremo opposto di tali realizzazioni, possiamo nominare il *Frankenstein* del regista messicano Guillermo del Toro. In questo caso, il romanzo di Mary Shelley è solo un puro pretesto utile per caratterizzare un film confezionato da grandiose scenografie, costruite in uno scenario gotico superlativo in cui tutto è portato a eccessi totalizzanti. Il *Frankenstein* di Guillermo del Toro è l'antitesi stessa del film di Paul Thomas Anderson, che ne causa il fallimento e il suo scarso interesse per la sua mancanza di ritmo. L'impatto negativo sta per come il film viene confezionato, non per la sua sceneggiatura e neppure per il montaggio.

Questo cinema cosiddetto di tipo immersivo è anche alla base dell'opera *Tardes de soledad* (Pomeriggi di solitudine, 2024) del regista spagnolo Albert Serra. Il film che si caratterizza nell'innovare una forma di estetica documentaristica, riprende un torero che rischia la vita contro un toro. Le corride sono state trasmesse innumerevoli volte in televisione, ma Albert Serra cerca un modo tutto suo per far sì che la lotta tra uomo e bestia diventi un combattimento necessario a colpire direttamente la coscienza dello spettatore, turbandolo e destabilizzandolo, facendogli vivere qualcosa che lo coinvolga nel profondo. È del tutto evidente che questo genere cinematografico dal forte impatto emotivo e spettacolare, può portare a un cinema sperimentale di piccole produzioni che possono esplorare soluzioni che vanno oltre ai già sperimentati modi produttivi classici e ormai esauriti.

L'opera nuova *The Mastermind* della regista statunitense Kelly Reichardt, è invece un film che oscilla tra la conferma di un genere cinematografico classico – in particolare a quello riferito del nuovo cinema americano degli anni '70 – e a quello di un modello sottrattivo dei principi caratterizzanti film di questo nuovo millennio. Questo dubbio ambivalente del film è rivolto anche verso lo spettatore, come se egli fosse parte direttamente coinvolta in questo dilemma, di adesione a una vecchia storica eredità del cinema americano o di una definitiva rottura con questa storia. I dubbi sulle procedure insite alla realizzazione del film stesso, diventano la sua forza rilevante; ma la ricerca delle risposte a questi dubbi restano forse il suo più grande difetto.

Il regista canadese David Cronenberg ha girato di questo nostro tempo *The Shrouds* (Segreti sepolti, 2024) sconfinando in modo particolare nell'universo mainstream, in cui delinea una ipotetica trama di cospirazioni che si dissolvono nel nulla per la loro stessa impossibilità

segue a pag. successiva

"Sirât" (2025)) di Óliver Laxe

segue da pag. precedente

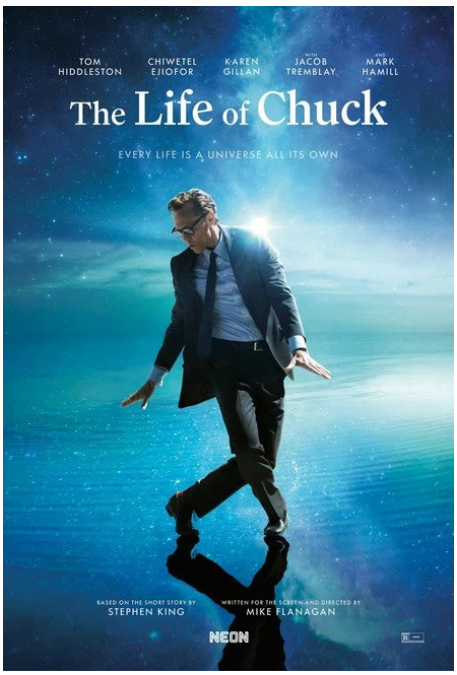
di essere attuate. Questa narrazione appare intrappolata come fosse all'interno di un labirinto; tuttavia, all'inizio del film si può assistere ad una serie di scene davvero inquietanti che condizionano l'intera trama successiva. In *The Shrouds* ci sono in particolare immagini necrofile che catturano lo spettatore, la putrefazione della nuova carne viene osservata in modo quasi allegorico. L'impatto del film sta nel modo in cui il protagonista, Vincent Cassel, convertitosi nell'alter ego di Cronenberg, pare esprimere pubblicamente il suo dolore di fronte a una crisi in cui la politica gestisce la vita stessa dell'individuo.

I corpi adagiati in *The Shrouds* ci parlano della crisi in vita del corpo umano in quanto tale, tema che viene messo in evidenza – attraverso l'eccesso visionario – nel film *Alpha*, la nuova opera della regista francese Julia Ducournau, in cui apparentemente emergono gli stessi temi presenti nel film *Romería* della spagnola Carla Simón, ma portati su un terreno più concettuale: in tal senso si potrebbero sottolineare le visioni dei corpi malati trasformati in statue di marmo e quelle di un mondo malato decomposto da una grande tempesta di sabbia.

"Frankenstein" (2025) di Guillermo del Toro

"The Shrouds - Segreti sepolti" (2024) di David Cronenberg

Il film *The Life of Chuck* (2024) dello statunitense Mike Flanagan funziona invece come un bell'esempio al contrario della possibilità di poter essere ottimisti per il futuro per un cinema più di sostanza. Il film si apre con immagini di un'apocalisse, anticipate da scene di uomini comuni nel cinema di Frank Capra e da una riflessione sull'eredità presente della cultura americana: il trascendentalismo come modo di relazionarsi con se stessi e con la natura, per comprenderne l'anima e il suo rapporto con la moltitudine che la circonda. *The Life of Chuck* si dipana attraverso tre storie apparentemente sconnesse, una delle quali fa vedere un uomo ballare. La scena manca di continuità narrativa, ma la sua potenza risiede interamente nei passi di questa danza, celando essi una riflessione sul futuro di un cinema che non ha bisogno di narrazioni mitiche o di grandi spettacoli pirotecnici, ma solo di poche azioni che consentano la resistenza di un pubblico più attivo e critico. Resistenza rispetto a un cinema che deve essere scomodo ed essere in grado di sfidare la costante ricerca di un altro "cinema della felicità" da parte di un pubblico passivo e compiacente.



"The Life of Chuck" (2024) di Mike Flanagan

"Tardes de soledad" (2024) di Albert Serra

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Il calumet infranto

Natalino Piras

Intorno al 500 a. C., passando dal tempo del mito al tempo storico, ci sono Sparta e Atene.
Prendiamo da ***Diari di Cineclub***, luglio 2022, dal libro *Sparta e Atene - Autoritarismo e democrazia* (la Repubblica, 2022) di Eva Cantarella. L'inizio della narrazione è nella pianura di Maratona, «a quaranta chilometri da Atene». Qui «venne combattuta una battaglia senza la quale – e senza la vittoria dei Greci che la combatterono – la storia occidentale sarebbe stata diversa». Era il 29 settembre del 490 a.C. Inferiori di numero, comandati dall'ateniese Milziade, i Greci sbaragliarono l'esercito di Dario I, potentissimo imperatore persiano. «Sparta e Atene inevitabilmente alleate» sconfissero «un nemico infinitamente più potente di loro, salvandosi dal rischio, per loro inaccettabile, di diventare, da un popolo di liberi cittadini quali erano, una massa di sudditi».
Passano dieci anni e i Persiani ritornano. Il re è Serse, figlio di Dario. «I Greci rischiavano di nuovo di diventare dei sudditi». Bisognava fermare a ogni costo gli invasori. Il sacrificio alle Termopili, agosto-settembre 480 a. C, del re di Sparta Leonida e di trecento suoi concittadini- soldati, è ripagato dalla vittoria nella battaglia navale di Salamina, il 23 settembre di quello stesso anno. La battaglia di Salamina, archetipo di *Soldati di Salamina* (*Soldados de Salamina*, 2001), romanzo di Javier Cercas ambientato nella guerra civile spagnola (1936-1939), è raccontata da Eschilo nella tragedia *I Persiani* (*Πέρσαι*, 472 a.C.), una cronaca veritiera in quanto l'iniziatore della tragedia greca era un soldato di Salamina, dove al termine della battaglia «gemiti e urla coprivano ovunque la distesa del mare, finché li assopì il volto oscuro della notte».
Passano nemmeno cinquant'anni e nel 431, progressivamente logoratasi l'alleanza tra Sparta e Atene, inizia la guerra civile, la guerra del Peloponneso, spietata e sanguinaria, la peste che scoppia ad Atene nello stesso 430. È quella che narra Tucidide. La guerra civile si concluderà nel 405 con la battaglia di Egospotami, ancora uno scontro navale. Sparta distrugge completamente la flotta di Atene.
È una guerra basata su molti interessi. Dice Eva Cantarella: «Come scrive Tucidide, al di là dei numerosi motivi che Atene e Sparta addussero per spiegare quei trent'anni di guerra, la causa più vera era una sola: l'eccessivo potere di Atene e la paura che questo suscitava. Quel che spaventava, nel comportamento di Atene, era che volesse sottoporre al suo dominio le altre *poleis*. E da parte sua, non erano mancati significativi atti di ostilità verso Sparta, tra i quali, particolarmente grave, un decreto che aveva escluso Megara, un'alleata di Sparta, dai porti e mercati della Lega delio-attica. Il rischio che Atene intendesse trasformare la Grecia da un insieme di libere città-Stato in uno Stato territoriale unito sotto il suo potere era forte, e Sparta si era fatta portavoce delle altre *poleis* e del loro desiderio di autonomia».
All'inizio della guerra del Peloponneso Atene era comandata da Pericle che morì di peste nel 429. «Il potere passò nelle mani di Cleone, un demagogo rozzo, fautore della guerra, del quale Aristofane si fa a più riprese beffe nelle sue commedie».
Paradigma migliore di questo tempo, Gaza e guerra in Ucraina comprese, non ce n'è. Senza essere mai stato Pericle, pure fautore dell'età aurea di Atene, Putin è la peggiore reincarnazione di Cleone.
Significativo che la storia del cinema molto debba alla Grecia di cinquecento anni prima di Cristo. Tra i film, mettendo la guerra di Troia come archetipo – la guerra di Troia sta nel mito – il colossal *Troy* (2004) di Wolfgang Petersen, rassegna di falsificazioni dell'Iliade e dell'Odissea – i due poemi omerici come canto del mito per antonomasia della dialettica Atene-Sparta – infarcita di così tante castronerie bastanti per diverse enciclopedie. Quanto lontana da questo tradimento l'*Odissea* (1968) televisiva di Franco Rossi, opera meritoria dove Giuseppe Ungaretti recita un prologo a ogni inizio di puntata. Il perdurare nel tempo dell'*Odissea* di Franco Rossi è merito pure degli interpreti, la greca Irene Papas, nata in Peloponneso, che fa Penelope e il serbo Bekim Fehmiu, nato a Sarajevo, che dà volto e sostanza a Odisseo. Da citare *Ulisse* (1954) di Mario Camerini, Kirk Douglas protagonista.
La dialettica Sparta-Atene è metafora in tanti altri film. Tra questi *Vittorie perdute* (*Go Tell the Spartans*, 1978) di Ted Post, dal romanzo *Incident at Muc Wa* (1967) di Daniel Ford. «Vai a dirlo agli Spartani» del titolo originale, è preso forse da Leonida che prima di cadere alle Termopili manda un qualche messaggero alla gente della sua città. O forse è la risposta di Leonida al messaggero di Serse che gli intima la resa perché «le nostre frecce saranno tante che oscureranno anche il sole». E Leonida: «Meglio, così combatteremo all'ombra!». *Go Tell to Spartans* è ambientato agli inizi della guerra in Vietnam, nel villaggio Muc Wa, una postazione perduta dove americani e sudvietnamiti loro alleati cadono, uccisi dagli agguati e dai tradimenti dei contadini vietcong comunisti. Solo che i vietcong, contadini che difendono la loro terra dall'invasore americano succeduto ai francesi sconfitti nella battaglia di Dien Bien Phu (13 marzo – 7 maggio 1954), stratega il generale Võ Nguyên Giáp, non sono come Efialte: il contadino che indicò a Serse il sentiero segreto che permise all'esercito persiano di prendere alle spalle Leonida e i suoi trecento. Quelli che continua a esaltare il graphic novel *300* (2007) diretto da Zack Snyder, dall'omonimo romanzo a fumetti di Frank Miller a sua volta ispirato a *L'eroe di Sparta* (*The 300 Spartans*, 1962), cinemascope realizzato da Rudolph Maté, polacco di Cracovia naturalizzato hollywoodiano.

"300" (2007) di Zack Snyder

300 di Snyder chiude con l'evocazione, come vendetta, della battaglia di Platea.
Il tempo consuma gli uomini e le cose. C'è chi è pervicace nelle coerenze nonostante tutto.
Siamo arrivati, ragionando in termini di guerra, a oltre ottant'anni dalla fine del secondo conflitto mondiale. Almeno in una parte d'Europa. Ci sono altre parti dove la guerra non ha mai smesso, specie all' Est: dalla ex Jugoslavia, a confine con l'Italia, sino a quello che fu l'impero sovietico, quanto doveva essere il luogo-tempo della giustizia sociale trasformato in abominio, in negazione dei diritti della persona, in nome del popolo. In realtà per volere di tanti, sanguinari tiranni, da Stalin a Putin passando per Breznev. I gulag sovietici furono come quelli nazisti, anche peggio. Ancora adesso in Russia non c'è libertà. In nome della guerra, del potere delle armi.
C'è guerra in tante parti del mondo. La guerra nessun tempo consuma né riesce ad erodere. Anzi ingrassa.
Quel che i ciechi non vedono è pure che qui da noi in Italia il fascismo nessun tempo lo ha consumato. Anzi torna, stante la feccia di destra al governo, ogni giorno più terribile e feroce. Quanto più è cretino, la feccia al potere sono tutte e tutti teste di legno, tanto più è temibile. Il fascismo nasce dalla guerra, ingrassa con la guerra, fa perdurare la guerra.
Il 12 dicembre scorso ricorreva il cinquantaseiesimo anniversario della strage di Piazza Fontana, a Milano. Una strage fascista come tutte le stragi che hanno insanguinato l'Italia nella prima Repubblica, nel tempo

segue a pag. successiva

"Odissea" miniserie televisiva co-prodotta da svariati Paesi nel 1968. L'incontro di Ulisse con Eolo

segue da pag. precedente

di Berlusconi che aggiornava in tragica farsa il fascismo come tragica farsa, passim, qua e là, mascherata da strage nel lavoro, strage di quanto fu lo welfare, strage di qualsiasi intelligenza politica, anche adesso, con revenant del fascismo al potere, uomini e donne.

La guerra per la guerra è il più crudele dei tempi, privato com'è di ragione, di sentimento, di intelligenza del bene.

La gente poi si abitua a queste guerre. Non c'è memoria storica che possa funzionare da prevenzione e riparo perché una delle funzioni del potere fatto da teste di legno è che non deve esistere memoria storica del bene e del male.

Si arriverà, nel continuare del tempo che non riesce a consumare la guerra, ad abolire la memoria storica. Il mondo, nel locale e nel globale, è in mano agli imbecilli, freaks e revenant che ogni giorno, in tv, nei giornali, predicano la pace. Una terribile menzogna.

Dovremmo essere stanchi di guerra. Anzi lo siamo. Però continuiamo a coltivarne il mito, il fatto che senza guerre noi non possiamo istituire, da nessuna parte, nessun termine di paragone. Il calumet della pace evocato nel titolo, da fumare insieme tra i capi di diverse tribù indiane, tra capi indiani e bianchi, ufficiali statunitensi, giacche blu, scout e qualche altro abile e/o cinico mediatore, per istituire e sancire patti di non belligeranza, questo calumet non ha ragione di esistere, di fumare.

Due film western, entrambi del 1970, spiegano ancora, a 55 anni di distanza, l'impossibilità di qualsiasi attuazione di pace in questo tempo, oggi.

I film sono *Il Piccolo Grande Uomo* (*Little Big Man*) di Arthur Penn e *Soldato blu* (*Soldier Blu*) di Ralph Nelson. Il primo, un'autentica epopea del mito della frontiera narrato da Jack Crabb (Dustin Hoffman), 121 anni, fa cronaca di molte delle stragi compiute dalle giacche blu, i soldati a piedi e a cavallo dell'esercito americano, in molti villaggi indiani, focalizzando l'attenzione su quella di Wounded Knee, c'era anche Toro Seduto tra gli indiani, il 19 dicembre 1890. Il secondo fa focus sulla strage di Sand Creek, 29 novembre 1864.

Bambini a Gaza, in un incubo senza tregua

Qui non vale neppure il pretesto della guerra civile. Solo genocidio di massa, di vecchi, donne, bambini, visione presaga di quanto perdura a Gaza, oggi.

La guerra civile raccontata al cinema è sempre una rifrazione del globale in tante situazioni locali. Come fatto storico, parlo di un locale che mi appartiene, ci sono le paci infrante, giurate il 5 dicembre 1897 nell'altipiano di San Giovanni tra gente del mio paese, Bitti, e del paese vicino, Orune, per far cessare una guerra civile, scatenata dalla privatizzazione delle terre comunali, costata 36 morti ammazzati. La lapide messa a ricordo dentro la chiesetta campestre nell'altipiano fu infranta, spezzata, appena qualche giorno dopo il banchetto omerico che celebrava le false paci di cui scrive anche Grazia Deledda nel romanzo *Colombi e sparvieri* (1912).

Il nostro tempo continua a riproporre quelle paci infrante come narrazione archetipica e prospettica, sempre in continuo interscambio tra locale / globale. La guerra civile fa sempre da innesco e stabilisce diversi momenti di ritorno.

C'è sempre la memoria filmica di ***Diari di Cineclub*** (novembre 2023) a funzionare come memoria storica, ripartendo dalla ex Jugoslavia.

Al tempo della guerra civile nella ex Jugoslavia, correvano i primi anni Novanta del secolo scorso, ho scritto un breve poema senza titolo poi riportato in capitolo *Nelle guerre* per il libro di versi *Nella terra sospesa* (Cuec, 2022). Così una quartina: «*Qualcuno raccontò/la tensione dello sbarco/il giorno più lungo/la visione di soldati come lumini inesplosi*».

Motivo ispiratore era lo sbarco in Normandia del 6 giugno 1944, la conoscenza storica mediata dal film in bianco/nero *Il giorno più lungo* (*The Longest Day*, 1962, tratto dal racconto omonimo, 1959, di Cornelius Ryan, inviato di guerra) di Ken Annnakin, Andrew Marton e Bernard Wicki. Il riferimento è a due sequenze tra di loro intervallate da altre, tutte molto rapide, che dicono dell'ora dello sbarco dei primi soldati americani nella spiaggia Omaha. Nella prima sequenza i soldati sono dentro i cargo che fanno la spola tra le navi e la spiaggia. Volti presaghi e corpi compressi, in piedi, leggermente curvi sulle spalle, pronti a scattare e buttarsi in acqua appena il mezzo da sbarco abbasserà il portellone, un abbagliante dettagliare gli elmetti e il mitra che ciascuno tiene in mano. Il generale Norman Cota (Robert Mitchum che per quel film diventerà icona di riferimento, un mito attoriale), senza armi, ha il tempo di affacciarsi al di là del portellone, sempre tenendo la testa abbassata, poi si gira verso i suoi uomini, torna a guardare verso l'obiettivo, e prima ancora di sollevare il braccio per dare il comando dice: «Beh, ragazzi, spiaggia Omaha in faccia a noi». Il tempo di pronunciarlo e subito il fuoco tedesco si abbatte sui soldati. Proiettili di mitragliatrice, perforanti. Qualcuno viene mortalmente colpito ancora prima di saltare in acqua, situazione che, usando il colore, descrive in tutta la sua aura di morte, il sangue che tinge di rosso l'acqua, sottacqua la velocità del proiettile rallenta, l'altro grande classico sullo sbarco in Normandia e giorni a seguire: *Salvate il soldato Ryan* (*Save Private Ryan*, 1998)

"Salvate il soldato Ryan" (1998) di Steven Spielberg

di Steven Spielberg. L'ora X dello sbarco è quella che segna il passaggio dalla compressione tesa, i *soldati come lumini inesplosi*, quanto sono i loro corpi, che li vediamo o no, in ellisse o nel dettagliare il macello, devastati, esplosi, fatti a pezzi da proiettili e mine, umana gente ridotta a brandelli, il rosso che si estende sul verde delle divise, le mani che tengono pressate viscere fuoriuscenti e urla che richiamano, invocano, in entrambi i film, «medico! medico!». La battaglia non è ancora iniziata e già le acque e la spiaggia sono una distesa di morti ammazzati. Vale per loro la sublime capacità di trascendenza della preghiera laica di Vittorio Sereni: «*Non sa più nulla, è alto sulle ali/ il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna*».

E pensare che tutti quei e questi soldati servono adesso, continuano a servire, l'iniquità della guerra. Sono soldati crudeli come quelli del tempo di Sparta e di Atene. Ingiusti combattenti guerre che loro chiamano, sono costretti a chiamare e ritenere giuste.

Sono uno storico, clericus vagans, della Resistenza e sostengo come don Milani che l'unica guerra giusta fu quella combattuta dai partigiani per la Liberazione dal nazifascismo. Ma è arduo.

Natalino Piras

La guerra che verrà. Tra paura, profitto e delirio

Alessandra Fagioli

Tra le cause principali delle guerre ci sono senz'altro quelle di natura ideologica (motivi etici, politici, sociali, civili, religiosi) e quelle di natura economica (profitti scaturiti dall'industria bellica e dai piani di riarmo). Ma tra queste ce n'è una squisitamente psicologica: la paura. Ovvero lo stato emotivo di grave apprensione a causa di un presunto pericolo, suggerito dalla possibilità che qualcuno possa attaccare e dal quale occorre difendersi. Paura che può tradursi in angoscia, ansia, panico, terrore, ancor più se alimentata da una propaganda bellica che sfrutta queste emozioni per piegarle ai propri interessi. Al punto che il timore di essere attaccati si può tradurre in volontà di attaccare per prevenire ogni eventuale aggressione. La guerra preventiva si intraprende proprio per anticipare o neutralizzare una minaccia percepita come imminente da un altro Stato, ottenendo un vantaggio strategico prima che l'avversario possa attaccare.

Le narrazioni su possibili conflitti imminenti e relative strategie di attacco e difesa sono molteplici, non solo nell'ambito di storie futuribili o distopiche, ma soprattutto in quello dei processi storici trascorsi, se solo si guarda alle due guerre mondiali e ai contesti che le hanno precedute. Le guerre in genere vengono chiamate, evocate, preparate, attese. Non scoppiano mai per motivi contingenti, ma scaturiscono da dinamiche che le imbastiscono anche se non ci sono i presupposti che le motivino. Le minacce vengono evocate, i pericoli vengono presunti, le emergenze vengono create, seppure non ci siano cause tangibili e concrete, anzi forse proprio per quello. A volte le guerre sono necessarie per consolidare egemonie, monopoli, supremazie, senza che ci siano reali conflitti tra parti avverse o volontà di invadere e occupare altri territori. E le dinamiche di antagonismo si ripetono in modalità non molto differenti anche in epoche distanti tra loro.

Se adesso si considera la Russia come il grande nemico che vuole conquistare l'Europa (se ha iniziato con l'Ucraina, può procedere poi con le repubbliche baltiche, la Polonia, i Balcani, fino ad arrivare a Lisbona), non si pensa che questa non ha mai invaso nessun altro paese europeo (a parte nell'ultima guerra in cui l'Armata Rossa è arrivata fino a Berlino per liberare l'Europa dal nazi-fascismo), mentre a sua volta è stata invasa prima dalla Grande Armée di Napoleone, arrivata fino a Mosca, e poi dalla Wehrmacht di Hitler arrivata fino a Stalingrado. Per cui semmai è stata l'Europa a invadere la Russia e non il contrario. Forte dell'Alleanza atlantica con gli Stati Uniti l'Europa non ha mai temuto un'invasione russa, al contrario la Nato ha continuato a esistere e a espandersi anche dopo la fine del Patto di Varsavia e la caduta del muro di Berlino, fin quasi a lambire i confini russi.

L'invasione russa dei territori ucraini affonda le radici nei rapporti pregressi tra i due paesi, con avvicendamenti di insurrezioni e rovesci di governo troppo articolati per affrontarli in questa sede. Ma ciò che è indubbio è che la strategia offensiva russa è stata di attrito e di annessione, piuttosto che di sterminio e distruzione. Nel disegno putiniano della Grande Russia l'Ucraina non è un territorio da cancellare (come la Palestina per l'Israele di Netanyahu), ma è un territorio da riconquistare (facendo proprie le terre rare e tenendolo fuori dalla Nato). Il vero orrore di questo atto di forza (scaturito anche da anni di accordi e trattati sempre disattesi) semmai riguarda ancora una volta i bambini, quelli ucraini, rapiti e deportati nelle regioni della Federazione Russa, per forzarne la russificazione e l'indottrinamento, in modo da creare nuovi russofoni e filorussi da reinserire in territori indipendenti come l'Ucraina. Bambini di cui si parla pochissimo perché non esposti all'opinione pubblica come sono stati quelli mutilati, affamati e uccisi in Palestina, ma non meno abusati, violati e manipolati su un piano umano e culturale.

"Oppenheimer" (2023) di Christopher Nolan

Oltre all'elemento di un'immaginifica invasione russa dell'Europa, mai minacciata, né preparata, né concepita (piuttosto Putin ostenta la sua spavalderia nel non avere problemi a difendersi qualora lo attaccassero, ma non si è mai sognato di minacciare l'invasione dei paesi Nato, estranei ai suoi disegni egemonici), c'è l'elemento di un più realistico disinteresse statunitense per la difesa europea, che innesca appunto la paura di non avere una copertura adeguata (l'ombrello Nato) e di essere più esposti agli attacchi nemici (l'Orso Russo). Da qui la corsa agli armamenti, l'investimento di fondi, il potenziamento degli eserciti nazionali, l'incremento di armi su grande scala, il progetto di un esercito unico europeo, il ripristino della leva militare volontaria, ecc. Tutto in linea antagonistica allo spirito con cui si è concretizzato il disegno di un'Europa unita. Ovvero quello di garantire la pace tra i popoli europei e tra questi e quelli extraeuropei, con circolazione e interscambio di risorse umane, beni culturali, progetti di sviluppo, obiettivi condivisi.

Il paradosso di un'Europa nata senza esercito perché pacifista, protetta dagli Stati Uniti che però vogliono abbandonarla a sé stessa secondo la nuova etica trumpiana, incalzata da una Russia apparentemente animata da velleità espansionistiche verso Occidente, ma soprattutto ignorata nelle trattative di pace relative alle guerre contemporanee in cui è direttamente coinvolta, fa di questa una Comunità vilipesa da Trump, irrisa da Putin, ignorata dal resto del mondo e malgovernata dai burocrati europei, che invece di conservare la sua integrità originaria la smembrano in politiche settarie, divisive, belliciste.

"Non la temeranno, finché non la capiranno. E non la capiranno, finché non l'avranno usata." In questa frase tratta dal film di Christopher Nolan (2023) dedicato al padre della bomba atomica Robert Oppenheimer è sintetizzato il senso sotteso a ogni guerra. L'arma nucleare è stata usata ben due volte nel '45 per capirla, ma forse non a sufficienza per temerla. O meglio, è servita da reciproco deterrente tra le due superpotenze durante la Guerra Fredda, ma sembra avere meno potere di atterrimento nelle guerre calde. L'America non ha avuto esitazioni a usarla contro il Giappone: perché "l'uso della bomba atomica nelle città giapponesi, salverà delle vite", secondo un'altra citazione dal film di Nolan, e la Russia nondimeno dichiara di non avere esitazioni a usarla se sarà costretta a farlo.

L'uso dell'arma di sterminio, dunque, nella guerra che verrà, non dipende più dalla sperimentazione e dalla relativa conoscenza, ma dalla necessità di contrattaccare, dalla volontà di distruzione di chi ci offende, anche a dispetto della propria distruzione. Ovvero è saltato il rapporto tra minaccia e azione, tra pericolo ed evento. Ci si prepara a fantomatiche guerre inventate per armarci e sentirci al sicuro, e si richiamano guerre reali per utilizzare armi che ci sembrano congrue al contesto. La bomba nucleare è stata inventata per impedire che la usassero prima i tedeschi, ma pur battendoli è stata usata contro i giapponesi. Ora la bomba nucleare viene evocata per poterla usare prima che lo faccia Putin, il quale non aspetta altro di usarla appena venisse minacciato. Intanto dopo averla armata e spinta a continuare una guerra scellerata l'Ucraina sta capitolando, mentre Trump e Putin trattano mangiando in testa a un'Europa vanificata che ha tradito sé stessa. Nell'articolata stratificazione temporale di Nolan operata nel suo film viene rivelato solo alla fine cosa avesse detto Oppenheimer e Einstein nel 1947. Non stava denigrando Lewis Strauss, presidente della Commissione per l'energia atomica e suo oppositore, ma stava esprimendo la cupa convinzione di aver avviato una reazione a catena che avrebbe distrutto il mondo. All'epoca questo timore reverenziale era ancora genuino. Ora sembra solo uno spauracchio che ha perso ogni valore di deterrenza, nelle mani di narcisisti cronici e burocrati imbelli.

Solo le generazioni più giovani sembrano provare orrore per quello che stiamo iniziando a pensare come naturale. C'è da sperare che facciano in tempo a diventare operativi per scongiurare un mondo che pensa la guerra come pratica necessaria e fatalistica insieme.

Alessandra Fagioli

Cabiria

L'ingenua prostituta che divertiva gli orsi

Una volta, ... (Evtuscenko) mi ha raccontato che in Groenlandia,
una sera d'inverno, una di quelle sere che dura sei mesi,
su una baleniera in mezzo ai ghiacci c'era un eschimese,
con una lampada da proiezione, che proiettava Le notti di Cabiria
e che tutti si divertivano, si commuovevano anche gli orsi...
Federico Fellini

...tra Rimini e Roma si è svolta la sua vita,
fra una provincia e una capitale che gli sono bastate
per capire e narrare il carattere
del paese Italia e della italica specie...
Goffredo Fofi

La polemica sull'appartenenza o meno di Fellini al neorealismo,
fin dalle sue prime pellicole, è stata alimentata
dalla critica ufficiale italiana di area sia cattolica che comunista...
È interessante osservare il modo in cui, nel corso degli anni,
Fellini ha voluto affermare con decisione la propria distanza
nei riguardi di ogni approccio neorealista e ribadire
che il neorealismo apparteneva soltanto a Rossellini...
Jean-Paul Manganaro

Stefano Beccastrini

I capolavori del cinema italiano. Prologo

In un pomeriggio dei giorni dislocati dattorno allo scorso Natale (più recentemente, sullo stesso canale, mi son goduto lo strappalacrime *L'angelo bianco* di Raffaello Matarazzo, 1956; il toccante *Europa '51*, 1952, di Roberto Rossellini; l'intenso *Viaggio in Italia*, 1954, del medesimo, sublime autore) una TV locale della Toscana mi ha fatto il piacere – è stato come un inconsapevole dono natalizio – di mandare in onda *Le notti di Cabiria*, film di Federico Fellini del 1957, terza opera cinematografica della cosiddetta *Trilogia della grazia* del, da me amatissimo, cineasta riminese. Non lo vedevo da qualche decennio, era il film felliniano che avevo meno rivisto, analizzato, studiato. Decisi di scriverne un commento su ***Diari di Cineclub***. E' passato qualche mese da allora ma finalmente ho trovato il tempo, la voglia, la predisposizione d'animo e di mente per farlo.

L'esordio cinematografico di Fellini

Fellini - ha scritto Goffredo Fofi, che conoscevo e stimavo – "veniva dai giornali umoristici, dall'avanspettacolo, dalla radio, dalle sceneggiature scritte in collaborazione per i generi un tempo importanti del nostro cinema, il comico e il dramma passionale". Il suo autentico maestro in campo cinematografico fu Roberto Rossellini, cui Fellini - nel diventare anch'egli un celebre cineasta - riconobbe, nel mentre negava ogni parentela del proprio cinema con quello neorealista, il titolo di vero e unico creatore di tale modo rivoluzionario di girare film ("Quando si parla di neorealismo ci si può riferire solo a Rossellini" afferma Fellini,

aggiungendo che gli altri cineasti italiani son soltanto "veristi"). I primi film di Fellini quale regista furono – oltre a *Luci del varietà*, 1951, realizzato con Alberto Lattuada - Lo *sceicco bianco*, 1952, e *I vitelloni*, 1953: due film che piacquero al pubblico ma, per il loro scarso spessore d'impegno sociale, non furono molto graditi dalla critica più militante del nostro Paese, ideologicamente ma confusamente dogmatica. Fellini praticava già una sorta di *neorealismo dell'interiorità* fondato su uno stile originale, onirico, neobarocco. Assai autobiografico, surreale, attento ai messaggi dell'inconscio. "Fellini – scrive Gian Piero Brunetta, che di cinema italiano molto s'intende – vede con il terzo occhio, con un occhio interiore che pesca il suo repertorio d'immagini nell'inconscio, nel

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sogno, nella memoria. Anche quando osserva il presente, Fellini è sempre un regista della soglia tra mondi e la sua immagine appare sospesa tra realtà vissuta o realtà immaginata e sognata... Come un prestigiatore, fa nascere ogni storia dal vissuto personale. Ogni tema, figura, personaggio, motivo comincia a lievitare e fare la spola tra memoria autobiografica e memoria collettiva. Nei primi film, *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni*, inizia a ritagliare le figure con il gusto della costruzione di un teatrino casalingo, identificando e circoscrivendo ruoli e funzioni d'ogni persona. Fellini si dimostra regista capace di costruire una vera e propria cosmogonia a partire da esperienze e realtà circoscritte che si espandono in maniera indefinita".

La trilogia della grazia

Dopo il periodo del suo esordio da regista, durante il quale realizzò appunto due film e mezzo (considerando quello codiretto con Alberto Lattuada: *Luci del varietà*, 1951, da sommarsi a *Lo sceicco bianco*, 1952, e *I vitelloni*, 1953) Fellini, pur ancora in cerca di un proprio stile e di una propria poetica, acquisì nel proprio patrimonio mitopoietico due temi che vi resteranno importanti: quello del mondo dello spettacolo e quello dell'autobiografismo. Seguì la Trilogia della Grazia, che l'allontanò definitivamente dal neorealismo. Scrive, in merito, René Prédal, docente di storia del cinema presso l'Università di Caen: "Con *La strada*, 1954, *Il bidone*, 1955, *Le notti di Cabiria*, 1956, la sua visione spiritualistica si precisa e la scoperta del prossimo si concentra su creature semplici (che campano di espedienti, di frustri spettacoli ambulanti o di forme marginali di prostituzione) la cui esistenza è una sorta di calvario derisorio". Conferma Goffredo Fofi: "Tema di questi film è, in sostanza, la Grazia, cattolicamente ma anche terrestramente intesa, afflato di solidarietà. Esseri di coscienza primitiva e ai margini della società, ladri, puttane, vagabondi di scarso intelletto, brutali o svagati girovaghi, sono condotti attraverso il contatto con gli altri e la propria ricerca di opaca sopravvivenza a rivelazioni disperate ma anche a speranze di salvezza". Dei tre film – che narrano le vicende di poveri cristi quali, ne *La strada*, il trio di guitti Gelsomina (interprete Giulietta Masina), Zampanò (Anthony Quinn) e il Matto (Richard Basehart); ne *Il bidone*, il patetico malvivente Augusto (Broderick Crawford); né *Le notti di Cabiria*, l'ingenua prostituta Cabiria – quello che ebbe più successo nel mondo intero, anche per merito della charlottiana protagonista, fu *La strada*. Alquanto bistrattato in Italia, però. Affermò, in proposito, lo stesso Fellini: "*La strada* era un film che raccontava contrasti più profondi, infelicità, nostalgie e presentimenti del trascorrere del tempo non puntualmente riconducibili a problematiche sociali ed impegno politico; quindi, in piena ubriacatura neorealistica, un film da rinnegare, decadente e reazionario". Ma ci fu chi, fin da allora, quel film lo comprese eccome e scrisse ai critici del *Contemporaneo* – la rivista d'ispirazione marxista che aveva vituperato *La strada* – i quali stavano utilizzando un modello miope e rozzo di *estetica marxista*, incapace di comprendere che "Fellini ha voluto dirci che nessuno è inutile (nemmeno) una povera scema (come Gelsomina)". Fu Franco Fortini a farlo, profondo poeta e lucido pensatore (marxista anch'egli ma più dialetticamente) il quale giustamente si disinteressava - lui che già traduceva Simone Weil – dei vuoti dibattiti italici sui rapporti tra *neorealismo* e *realismo socialista*. Come scrive, oggi, un intelligente conoscitore del nostro cinema, i tre film della *Trilogia della Grazia*, "esprimono una nuova resistenza, il confronto si è spostato dalla guerra agli esclusi, quelli che nessun embrione di comunità riesce più a prendere in considerazione, a trattenere tra le sue fila e che, addirittura, li espelle". Parole di Jean-Paul Manganaro, un colto francese che sulla cultura italiana sa tutto e un po' di più.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Cabiria e le sue notti

Cabiria - ancora Giulietta Masina, ancora bravissima e perciò pluripremiata– è il "nome d'arte" di Maria Ceccareli, una ingenua e meschina prostituta che vive, e batte, nella periferia di Roma (scoperta da Fellini, quale ambiente cinematografico semioticamente ricco e attrattivo, grazie all'amicizia, avvenuta proprio in quegli anni, con Pier Paolo Pasolini che fu autore dei dialoghi romaneschi del film). Cabiria, socialmente miserrima ma colma di tenerezza verso ogni forma di vita nel mondo intero, nutre una sterminata fiducia nella sostanziale bontà degli esseri umani e continua a sperare, nonostante le ricorrenti delusioni, che prima o poi la propria indegna condizione esistenziale trovi un mutamento, una redenzione, una qualche forma di svolta verso la felicità. Il film narra, di Cabiria, alcune (tre o quattro, un pezzettino della sua vita) giornate e nottate particolarmente dense di eventi casuali che inizialmente la illudono eppoi si rivelano immancabilmente sciagurati. Fellini mostra il vagabondaggio suburbano della propria povera eroina in una sorta di "Bloomsday" (un "Cabiriasnights"!) girovagante tra i rifiuti della società. Nel corso di tale vagabondaggio ella litiga ferocemente con il proprio magnaccia che le ruba la borsetta e tenta di annegarla. Si accapiglia con un'altra, più robusta e aggressiva prostituta. Conosce in via Veneto un celebre attore (l'interprete è un meraviglioso, impacciatissimo Amedeo Nazzari) il quale la conduce a ballare eppoi la ospita nella propria fastosa dimora invitandola a trascorrervi la notte (ma poi la caccia, al sopraggiungere della sua fidanzata "ufficiale"). Si reca, assieme a una torma alquanto cialtronesca di altri poveri cristi come lei, in pellegrinaggio al Santuario del Divino Amore ove chiede un miracolo alla Madonna ma resta ancora una volta delusa. Partecipa alla serata che un illusionista da strapazzo organizza per un pubblico di chiassosi borgatari e nel corso della quale viene ipnotizzata e rivela le proprie recondite speranze d'innamoramento. Incontra un uomo, un certo Oscar, che le promette sincero e durevole amore ma si rivela anch'egli un imbroglione che intende soltanto sfruttarla. Il film va avanti così, apparentemente a casaccio, in cerca dell'anima di Cabiria ossia del suo aggirarsi in un universo di "esclusi" e di "reietti", condannati a trascorrere le loro esistenze ai margini della società, ma anche del suo costante ricominciare a sperare nell'arrivo di una qualche forma di "grazia", di rosselliniano "miracolo". Alla fine del film, basta il sorriso d'un gruppo di giovani che danzano in strada a trarla su, a farle dimenticare l'ennesima delusione. L'ultima scena mostra – scrive Jean-Paul Manganaro - "questo nuovo mischiarsi di corpi di giovani, ragazzi e ragazze. Una festicciola comincia e riporta la realtà al punto di partenza, prima dell'illusione di tante illusioni, qualcosa di cui ridere nell'attimo in cui accade, l'ultima inquadratura, gli occhi pieni di lacrime". *Le notti di Cabiria* ricevette, nel 1958, l'Oscar per il miglior film straniero. Gli estimatori italiani di Fellini si chiesero, ansiosi, che strada avrebbe preso il suo cinema, dopo che la *Trilogia della Grazia* l'aveva condotto in un vicolo profondamente cieco: gli occhi pieni di lacrime di Giulietta Masina/Cabiria. La risposta venne un paio di anni dopo e fu uno dei film mitici della storia del cinema italiano: *La dolce vita*, 1960.

La dolce vita, Otto e ½ e oltre. Epilogo

Il cinema degli anni Sessanta fu, comparando la Francia e l'Italia, qualcosa di parimenti innovativo ma anche di molto diverso. In Francia, il nuovo cinema (la "nouvelle vague") dei Godard, Truffaut, Rohmer (insomma, la generazione degli anni Sessanta) fu costretto, per affermarsi, a demolire criticamente l'immediato passato – alquanto accademico – dei Delannoy, degli Autant-Lara, dei Cayatte. In Italia, invece, i Bertolucci, i Bellocchio, i Pasolini non incontrarono nei Rossellini, negli Antonioni, nei Fellini degli avversari da combattere bensì dei maestri da cui apprendere molto. Scrive, ancora, Brunetta: "*La dolce vita*, terminato a fine 1959, è il punto di svolta dell'opera felliniana". Son passati soltanto due anni da *Le notti di Cabiria*: Fellini, che aveva allora trentasette anni, è giunto ormai alla soglia dei quaranta, raggiungendo la propria maturità artistica. L'originale e funambolico cineasta di provincia, il quale era riuscito a farsi una discreta reputazione all'estero, si trasformò quasi improvvisamente (ma, invece, portandosi dietro tutta le proprie memorie, i propri fantasmi, i propri sogni e i propri incubi) in uno dei grandi nomi del cinema mondiale degli anni Sessanta, l'età del Nuovo Cinema Europeo. "Grandioso affresco sociale e cinematografico – continua Brunetta – *La dolce vita* è un'opera-ponte: chiude una fase del cinema italiano e inaugura una nuova era, precorrendo non poche tensioni e spinte del cinema internazionale". Federico Fellini si rivela, in ogni film successivo e a partire dal poeticamente visionario *Otto e ½*, un moralista sempre più ombroso e cupo ma sempre ricco di inventiva, di fantasia, di nostalgia. Non starò a citare tutti i titoli della gigantesca carriera d'un cineasta che morì nel 1993 salutandoci con un ultimo film ricco di leopardiana poesia e di risentito umorismo quale *La voce della luna*, 1990, e con una serie di progetti di opere non realizzate (tra tutte, il mitico *Il Viaggio di G. Mastorna, detto Fernet* ovvero il più famoso tra i film non realizzati della storia del cinema). Citerò soltanto un titolo, persino simbolico: *Amarcord*, 1973, il "mi ricordo" graffiante ma commosso di Fellini. Scrive Goffredo Fofi: "Un film-chiave per capire il nostro paese, la sua storia e la sua politica, la mediocrità della sua cultura, in senso precisamente antropologico. E' un film, in questo senso, che servirà da manuale per far capire chi fossimo – o chi ancora essi saranno – ai nostri figli e nipoti, se ce ne saranno". Parole fellinianamente sante, premonitrici, profetiche.

Stefano Beccastrini

Bibliografia

Brunetta Gian Piero: Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003. Einaudi, Torino, 2003

Goffredo Fofi: Federico Fellini, in Come in uno specchio. I grandi registi della storia del cinema, Donzelli, Roma, 1995

Franco Fortini: La strada in Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista, De Donato, Bari, 1973

Grazzini Giovanni (a cura di): Federico Fellini. Intervista sul cinema, Laterza, Bari, 2004

Jean-Paul Manganaro: Federico Fellini. Romance, Il Saggiatore, Milano, 2014

René Prèdal: Cinema: cent'anni di storia, Baldini&Castoldi, Milano, 1996

Un po' per celia, un po' per non morire... Il cinema teatrale di Ettore Petrolini

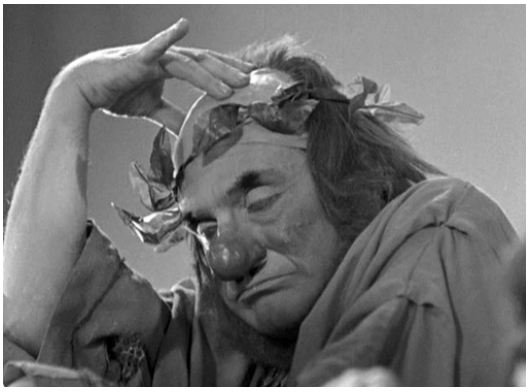
Ricorre quest'anno il 90° della morte di uno dei pionieri più geniali e corrosivi della nostra satira di costume. Inventò un nuovo linguaggio e ispirò generazioni di attori comici e di varietà

Giovanni Verga

E' stato un pioniere della comicità grottesca e irriverente, che si fa beffe del potere e mette alla berlina malcostume pubblico e vizi privati. A lui, riconosciuto come mentore assoluto da Proietti, Scaccia, Montesano e Fiorenzo Fiorentini, al suo sarcasmo di attore di avanspettacolo e alla sua romanità si sono ispirati nelle loro parodie e nei loro personaggi popolari in teatro e al cinema. Ricorre quest'anno il 90° anniversario della morte del grande attore-sbeffeggiatore Ettore Petrolini, precursore di un teatro dell'assurdo e del non-senso, erede di una certa commedia dell'Arte e soprattutto di quella sboccata di Plauto e Terenzio e della poesia in vernacolo di Trilussa e del Belli. Nonostante abbia raggiunto il successo già un secolo fa, restano ancora insuperate le sue caricature del dandy Gastone, del tiranno Nerone, dello sproloquiante Salamini, di cui ci restano alcuni spezzoni filmati dell'epoca. Malridotte e tremolanti, queste pellicole sono un documento prezioso per la conoscenza di questo geniale interprete dello spettacolo e del costume tra le due guerre, nonostante non fosse il cinema la sua primaria forma espressiva. Pur avendone girati solo una mezza dozzina, infatti, hanno avuto un ruolo importante nel suo percorso artistico.

L'avventura cinematografica di Petrolini iniziò col muto nel 1919, proprio alla fine della Grande guerra, con la trasposizione dell'atto unico *Radioscopia di un duetto*. Scritto a quattro mani con il futurista napoletano Francesco Cangiullo, fu portato sullo schermo in forma ridotta da Mario Bonnard con il titolo *Mentre il pubblico ride*. Ma non si trattò di un episodio isolato. Dopo aver riempito i palcoscenici europei con le sue maschere parodico-grottesche, personificazione dell'estetica della "sublime idiozia" (da Salamini al fumettistico Fortunello, al fatuo Gastone), l'attore romano, spronato anche dalle strategie produttive della casa di produzione Cines, sentì il bisogno di cimentarsi col cinema, per competere con lo straordinario nuovo mezzo ma anche per rinnovare il teatro delle maschere. Accettò dunque di buon grado la scrittura della casa di via Veio e si consegnò alla regia di un Alessandro Blasetti agli esordi, che firmò il lungometraggio *Nerone*, girato nel luglio del 1930 e arrivato a noi sminuzzato e frammentario con il titolo *Petrolini* (1949), ridotto ad antologia delle maggiori creazioni teatrali del comico romano. Ma è grazie a questa scelta che ci sono arrivate le prove dell'insuperabile duttilità della sua arte teatrale: Pulcinella, Gastone, Fortunello e Nerone, incastonati nel girato, per quanto lacunoso, film di Blasetti del 1930 e poi, appena un anno dopo, dai film *Cortile* e *Il Medico per forza* tratto da Molière, entrambi firmati da Carlo Campogalliani. Tali documenti, cronologicamente vicini, sono reperti straordinari, seppure in assenza del pubblico, del suo talento trasformista, e nello stesso tempo della sua disinvoltura di fronte alla macchina da presa, rivelandosi artista mediale senza alcuna inibizione.

Ettore Petrolini (Roma, 1884 – Roma, 1936)



Nella ridotta versione filmica del *Nerone* di Blasetti, che si svolge in un unico interno, su un dichiarato palcoscenico, la sceneggiatura, firmata dall'attore insieme al soggetto, è edulcorata e ripulita rispetto a quella teatrale, nella quale battibecchi e alterchi con il pubblico variavano la recitazione rendendola continuamente mobile, soggetta all'imprevedibilità della reazione degli spettatori e a quella, conseguente, degli attori, rinnovando così sera dopo sera la fortuna della farsa. Ma non si perdeva la sua originalissima teatralità, fondata sulla capacità unica di deformare la realtà e di alterarne i tratti, per sottoporla ad esiti parodici tali da svuotarla di significati. Indimenticabili sono i suoi giochi di parole di puro *divertissement*, che hanno fatto scuola anche tra i moderni one-man-show fors'anche a loro insaputa, e che furono del resto molto care alle avanguardie culturali dell'epoca, futuristi in particolare: «*Sono un tipo: estetico, / asmatico, sintetico, / linfatico, cosmetico. /Amo la Bibbia, la Libia, la fibia / delle scarpine / delle donnine / carine cretine. / Sono disinvolto. / Raccolto. / Assolto "per inesistenza di reato". // Ho una spiccata passione per: il Polo Nord, La cera vergine, Il Nabuccodonosor. / Il burro lodigiano. La fanciulla del West. Il moschicida. La cavalleria pesante. / I lacci delle scarpe. L'areo-natica col cul-inaria. Sono: Omerico /Isterico / Generico / Chimerico / Clisterico. // Ma tutto quel che sono, / non ve lo posso dire, / a dirlo non son buono, / mi proverò a cantar*». Così la sua abilità di destrutturare la comunicazione verbale giocando sulla fonetica a scapito della semantica, cioè del senso logico, fanno dei monologhi petroliniani un'anticipazione di quel teatro dell'assurdo che ebbe in Beckett e Ionesco i suoi più illustri esponenti.

Per il tramite della Cines, Petrolini rilanciò efficacemente la sua immagine di attore presso il vasto pubblico, con un occhio attento alla costruzione selettiva del suo personaggio e con l'altro ai guadagni monetari. Ne *Il medico per forza*, in cui era Sganarello, e che portò in teatro anche a Parigi, interpretava un ruolo molto diverso dai suoi soliti, vestendo i panni di un grande personaggio molièriano. E se ben poco è rimasto de *Il cortile*, in compenso recentemente è stato ritrovato il suo primo film inedito da protagonista, *Petrolini disperato per eccesso di buon cuore*, del 1913, di regista non bene individuato. Qui ancora non si trovano i suoi eroi: è una semplice comica muta del periodo, il cui titolo prende spunto da *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, commedia in tre atti di Giovanni Giraud. Petrolini si sveglia in un sontuoso appartamento (nel quale sono appese alcune sue foto, tra cui un ritratto del suo celeberrimo Salamini), passa la sua giornata a commettere buone azioni, alcune ai limiti dell'assurdo com'è nel suo stile: mette una pulce tra i peli di un cane, fascia il ginocchio rotto di una statua, offre la sua lingua a una signora per farle attaccare un francobollo alla busta. Finisce anche in commissariato, con la classica gag di sedersi sul cappello lasciato sulla sedia e sfondarlo. Alla fine, torna a casa senza un soldo, ma comunque contento di aver fatto tanti gesti di buon cuore, appunto.

Giovanni Verga

Caccia al ladro e Intrigo internazionale

Roberto Lasagna

L'impareggiabile giornalista e critico cinematografico Giorgio Simonelli, durante una delle serate del Festival "Ottobre Alessandrino 2025", nel presentare il libro "Cary Grant. I film dei nostri sogni" curato dall'autore di questo scritto per le edizioni del Foglio Letterario, ha sottolineato la spumeggiante tenuta del film di Alfred Hitchcock *Caccia al ladro* (*To Catch a Thief*, 1955), uscito nelle sale cinematografiche settant'anni fa. Simonelli in particolar modo ha ricordato come questo film rechi, in un linguaggio metaforico, una sequenza di grande erotismo, quando il personaggio interpretato da Cary Grant viene invitato sul divano da una più che mai seducente Grace Kelly tra i bagliori di incontenibili fuochi d'artificio. Hitchcock costruisce sulla fisionomia dell'attore il personaggio per il film *Caccia al ladro* dove Grant è John Robie, un celebre ladro di gioielli, soprannominato "il gatto" per la sua agilità, che ha pagato il suo conto con la giustizia prima della guerra, collaborando con la Resistenza francese. Ritiratosi a vita privata in Costa azzurra, John Robie è richiamato all'ordine perché qualcuno ha ripreso a commettere furti seminando il sospetto di un suo ritorno sulla scena del delitto. Robie si mette al lavoro per scoprire e acciuffare il vero colpevole, finendo per essere più volte scambiato come l'autore dei furti.

Caccia al ladro, trentatreesimo lungometraggio del regista, ritenuto "lo champagne di Alfred Hitchcock", è insieme un giallo e una commedia sentimentale, con un equilibrio delle due dimensioni che raramente appare così risolto. Appena dopo *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), Hitchcock ritrova la venticinquenne Grace Kelly e le offre il ruolo dell'americana in vacanza con la mamma, presto affascinata dal ladro brizzolato Cary Grant. Questi, figura irresistibile di gaglioffo elegante e redento, è un individuo sulla cui identità la giovane non crede, ma di cui è irresistibilmente attratta. I divi, qui al loro meglio, sono umanizzati e resi "principi della porta accanto", in sequenze in cui li vediamo mangiare con le mani e ammiccare a più non posso. Splendente sul piano visivo, *Caccia al ladro* possiede tutta l'eleganza dei loro interpreti, che restituiscono una complicità alimentata dall'intesa fuori dal set. Robert Burks ricevette l'oscar per la fotografia in Vistavision, grazie alle riprese dall'alto in elicottero della Costa azzurra (una novità assoluta per l'epoca) e in generale per l'attenzione cromatica splendente, tangibile nelle sequenze del mercato e del ballo in maschera. Più contenuto rispetto al successivo e ultimo film di Hitchcock con Grant (*Intrigo internazionale*), *Caccia al ladro* è un film pieno di dettagli e paradigmatico nel disegno dei caratteri e dei tipi psicologi: dietro l'algida Francine interpretata da Grace Kelly si cela colei che, con un cuore caldo, fa il primo passo, bacia Robie e sovverte il finale della vicenda; dietro Robie-Grant, dietro la sua figura di splendente don Giovanni americano in missione, si coglie un animo intrepido non allineato con le ingiustizie (ed è in missione come lo sono l'attore e il regista, entrambi artisti inglesi insieme a lavorare negli USA...). I doppi sensi e la luminescenza visiva sottolineano l'aspetto effervescente di un film che ha il pregio di restituire una fotografia dei tempi, con humour, partecipazione e complicità. Il principe Ranieri se ne accorse e rubò la scena a "il gatto". Ma l'amicizia tra i due attori sarebbe continuata nel tempo.

Già prima di questo film Cary Grant, bisognoso di uscire dai cliché, aveva pensato di ritirarsi dalle scene, ed è proprio Alfred Hitchcock, con cui Grant aveva interpretato *Il sospetto* ((*Il sospetto -Suspicion*, 1941) e *Notorius – L'amante perduta*, (*Notorius*, 1946), a coinvolgerlo e a convincerlo a tornare sul set. Hitchcock, nelle precedenti collaborazioni con Grant, aveva lavorato assieme all'interprete per rendere la sua immagine divistica-attoriale più sfaccettata, creando un personaggio problematico o inquieto. Ma con *Caccia al ladro*, e con il successivo *Intrigo internazionale*, (*North by Northwest*, 1959), il cineasta mette ancor di più alla prova l'aspetto di seduttore fascinoso riconosciuto all'attore coinvolgendolo in vicende con donne forti che chiedono di condurre la scena. Le partite a scacchi del desiderio si fanno incandescenti (come suggerisce Simonelli per *Caccia al ladro*)e i tempi moderni irradiano

segue a pag. successiva

"Caccia al ladro" (1955) di Alfred Hitchcock

segue da pag. precedente

la loro carica trasformativa grazie alla complicità tra l'attore e il suo regista. Come avrebbe raccontato Hitchcock: "*Per* Caccia al ladro *che era una commedia un po' nostalgica, sentivo che non potevo fare un lieto fine senza riserve; allora, ho girato quella scena intorno all'albero in cui Grace Kelly mette alle strette Cary Grant. Cary Grant si lascia convincere, sposerà Grace Kelly, ma la suocera verrà a vivere con loro. Così, è quasi un finale tragico*" (François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 190).

Grant si presta con grande complicità al ruolo di John Robie, così che la collaborazione tra i due artisti, entrambi ben disposti alle sfide, si rinnoverà con *Intrigo internazionale*, vera summa del cinema di Hitchcock americano nonché, tra i quattro film della collaborazione tra Hitchcock e Grant, il capitolo più aereo e imprevedibile, più moderno e pirandelliano.La vicenda prende le mosse da uno scambio di persona. Roger Thornill (Cary Grant) viene sequestrato dagli uomini di un'organizzazione spionistica che lo credono un agente federale: George Kaplan. Viene quindi scortato in una residenza, al cui ingresso si legge il nome "Towsend". Colui che si presenta come il padrone di casa (Phillip Vandamm, che è in realtà il capo dell'organizzazione magnificamente interpretato da James Mason) interroga Roger ma non si convince della sua identità, continuando a crederlo Kaplan. Roger viene ubriacato a forza, caricato su un'auto e spinto verso una morte certa. Salvato da un guardiaboschi, Roger si mette sulle tracce del vero Towsend al palazzo delle Nazioni Unite, e gli mostra una foto del falso Towsend nella speranza che il diplomatico lo identifichi. Prima che possa rispondere, Towsend cade in terra con un pugnale piantato nella schiena. Roger cerca di soccorrerlo ma si ritrova con l'arma del delitto in mano, e la gente pensa che lui sia l'assassino. Roger è così costretto alla fuga. In un ufficio governativo vengono chiariti alcuni aspetti della vicenda. In realtà l'agente federale Kaplan è un nome fantasma, ideato dall'FBI per depistare l'organizzazione di Vandamm. Il controspionaggio americano è anzi del parere che per motivi di sicurezza la polizia non debba intervenire in nessun caso a tutela di Thornill. Questi se la dovrà cavare da solo. In realtà l'FBI gli metterà alle calcagna la bella agente in incognito Eve Kendall (Eve Marie Saint), che sul treno per Chicago lo aiuterà a sfuggire il controllo della polizia.

In questo quadro, Hitchcock, innestando il gioco dei fraintendimenti, amplifica la percezione di assoluta precarietà delle relazioni; l'intrigo spionistico, confidando più che in altre occasioni sull'effetto di sorpresa, gli serve per portare al parossismo la frenesia di una vita in perpetuo movimento, che si sorregge su di una serie di convenzioni e di illusioni. Molti elementi, nell'esistenza "leggera" e scanzonata dell'uomo moderno, non sembrano avere troppo senso, paiono tracce di un abbandono all'accidentalità delle evenienze. Esemplare di questa dimensione ci sembra proprio l'incontro tra Roger e Eve sul treno per Chicago. In qualità di spettatori, noi non sappiamo perché la donna salvi Roger dalla polizia, ugualmente non possiamo credere, di primo acchito, in un colpo di fulmine. Quando, nel vagone ristorante, Eve dimostra di sapere che l'uomo è ricercato dalla polizia per l'omicidio delle Nazioni Unite, Roger sente di avere trovato un appiglio nel vortice di indecifrabilità in cui si è sfortunatamente cacciato; eppure, non conosce nulla di questa donna, la quale nel corso della vicenda cambierà per due volte identità dinanzi ai suoi occhi. Come in *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), l'identità pare dispersa nei mille travestimenti assunti dalle persone, ma in *Intrigo internazionale* il disvelamento sembra un percorso sinuoso e protratto al termine del quale si scopre soltanto che la verità poggia su un'ennesima illusione (e il film si conclude con la celebre ellissi che trasporta la coppia dalla minacciosità dei monti Rushmore, alla non meno tortuosa pericolosità – per il personaggio hitchcockiano – della vita matrimoniale).

Film-inseguimento, funambolico e sontuoso, anticipatore del cinema spionistico che verrà ma anche di toni espressivi iperreali che il cinema americano a venire raccoglierà, *Intrigo internazionale* lascia deambulare il personaggio nei grovigli di una teatralità minacciosa e allegorica, come in *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945), ma la sua enigmaticità questa volta non ha bisogno di simboli onirici per comunicare sgomento, bastandole le insidie di un reale incomprensibile anche se apparentemente luminoso (la sequenza, fatta di silenzi e di inquietanti attese, del biplano che dà una caccia spietata all'ignaro e indifeso Roger, è un esempio perfetto di "angoscia senza comunicazione"), da cui origina l'assoluta difficoltà nel rapportarsi con gli altri, fatta salva la possibilità di affidarsi al proprio istinto che però può trarre in inganno.

Un simile eccellente esito prelude a una fase artistica e professionale altrettanto felice di Cary Grant, che dalla metà degli anni Cinquanta fonda la sua casa di produzione (la Grantley Producions), dedicandosi a un controllo artistico che lo porterà ad affinare la collaborazione con registi come Blake Edwards o Stanley Donen, dove l'ironia, la leggerezza e lo stile saranno salvaguardate da un attore decisamente *autore* del suo percorso artistico.

Roberto Lasagna

"Intrigo internazionale" (1959) di Alfred Hitchcock

Donna Ferrato: la forza di vedere

Moreno Diana

La fotografia attivista e il reportage sulla violenza sulle donne costituiscono oggi uno dei campi più delicati e allo stesso tempo più necessari della pratica documentaria. Questo genere si colloca all'intersezione tra diritti umani, etica visuale, giornalismo e arte impegnata, con un obiettivo preciso: rompere il silenzio, denunciare ciò che è nascosto negli spazi privati e mettere pressione su istituzioni e opinione pubblica. Documentare la violenza sulle donne comporta complessità etiche molto alte: le persone fotografate possono trovarsi in stato di trauma, costrizione, paura e ottenere un consenso realmente libero è difficile e richiede sensibilità e tempo. Donna Ferrato è una delle fotografe documentarie più importanti e influenti degli Stati Uniti ed è nota soprattutto per il suo lavoro radicale sulla violenza domestica e sulla rappresentazione senza filtri dell'intimità umana. Nata nel 1949 a *Waltham*, nel *Massachusetts* (USA), da una famiglia di origine abruzzese, ha costruito una carriera fondata sulla testimonianza diretta della realtà, spingendo il fotogiornalismo oltre i confini della semplice documentazione. Le sue immagini crude, intime e dirette, hanno dato voce a chi non ne aveva: le vittime di violenza domestica, le donne dimenticate, le famiglie spezzate, ma anche gli atti di resistenza e rinascita. La fotografia, per Ferrato, non è mai stata solo arte; è un atto politico, un mezzo per cambiare la percezione pubblica e per denunciare ciò che molti preferiscono ignorare. Comincia la sua carriera negli anni '70, in un periodo di fermento culturale e sociale. Inizialmente attratta dalla fotografia di moda e di lifestyle, Ferrato si muove tra New York e San Francisco, collaborando con riviste e agenzie. Tuttavia, presto comprende che la bellezza patinata delle immagini commerciali non è ciò che desidera raccontare. La svolta arriva alla fine degli anni '70, quando intraprende un progetto fotografico su coppie *liberate*, che praticano relazioni aperte e alternative. È durante questo lavoro che la fotografa entra in contatto con una coppia apparentemente felice, Garth e Lisa. Un giorno, mentre si trova nella loro casa, Ferrato assiste a una scena terribile: Garth picchia violentemente Lisa davanti ai suoi occhi. Donna reagisce come fotografa: prende la macchina e scatta. Quel momento segna l'inizio di una missione che durerà tutta la vita. Dallo shock di quella scena nasce il progetto più noto di Ferrato: *Living with the Enemy -Vivere con il nemico*, pubblicato come libro nel 1991. Per quasi un decennio, Ferrato documenta le vite di donne e bambini vittime di violenza domestica in America. Entra nei rifugi, negli ospedali, nei tribunali, e a volte anche nelle case, dove la violenza continua quotidianamente.

Il lavoro è sconvolgente: Ferrato mostra la brutalità dell'abuso, ma anche la forza di chi sopravvive. Le sue immagini non sono mai gratuite; sono piene di empatia, di un desiderio profondo di far emergere la dignità delle persone ritratte. Il libro ha un impatto enorme: viene esposto in musei, discusso nei media, utilizzato da attivisti e organizzazioni femministe. Le fotografie di Ferrato contribuiscono a far emergere pubblicamente un tema che per troppo tempo è rimasto confinato nella sfera privata. Il suo lavoro aiuta a ridefinire la percezione sociale della violenza domestica come un problema pubblico e politico. A differenza di molti fotogiornalisti, Ferrato non si nasconde dietro l'obiettivo. È sempre presente, partecipe, a volte protettrice. Dice spesso che la sua missione non è solo quella di scattare, ma di stare con le persone: *Non volevo solo fotografare le loro ferite, volevo capire la loro vita.* Questa empatia profonda si riflette nel suo stile visivo: bianco e nero contrastato, luce drammatica, inquadrature ravvicinate che quasi costringono lo spettatore a guardare. Ferrato non concede distrazioni: le sue immagini ci mettono di fronte alla realtà, senza vie di fuga. Nel 2021 pubblica *Holy, il sacro delle donne*, un libro fotografico che rappresenta una sorta di sintesi della sua visione. Qui Ferrato celebra le donne in tutte le loro forme, forti, imperfette, sensuali, sacre. Il titolo è ironico e potente allo stesso tempo: *holy* significa *santo*, ma Ferrato ribalta il senso tradizionale del termine, proclamando la sacralità del corpo femminile. Attraverso ritratti, autoritratti e scene di vita urbana, denuncia ancora una volta le disuguaglianze e le oppressioni, ma con uno sguardo più maturo, pieno di gratitudine e speranza. Oggi Donna Ferrato è considerata una pioniera della fotografia femminista e d'impegno sociale. Ha ispirato generazioni di fotografe e fotogiornalisti che vedono nella macchina fotografica non solo uno strumento di arte, ma un'arma di cambiamento. Ha trasformato la fotografia in una forma di resistenza etica e politica. Con il suo sguardo diretto, empatico e implacabile, ha mostrato ciò che molti non volevano vedere: la violenza nascosta tra le mura domestiche, ma anche la resilienza e la dignità di chi sopravvive.

Moreno Diana

Donna Ferrato (Usa1949)

"Proprio quando Janice pensava di essere riuscita a sfuggire alla violenza ha dovuto invece assistere all'assassinio della sua amica Kim, uccisa dal marito alla fermata dell'autobus". Boulder, Colorado, 1984.

"The nun and the lovers", Venice, Italy, 1986

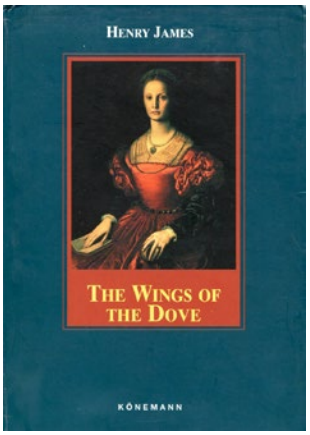
"Living with the enemy" (1991) - Donna Ferrato

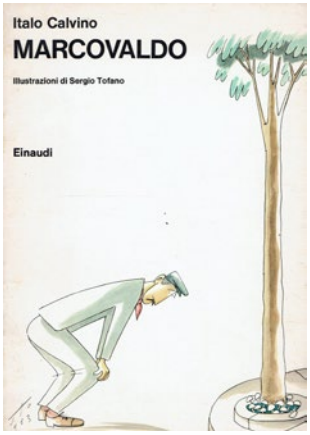
"Self-portrait taken at an orgy", Las Vegas, 1996

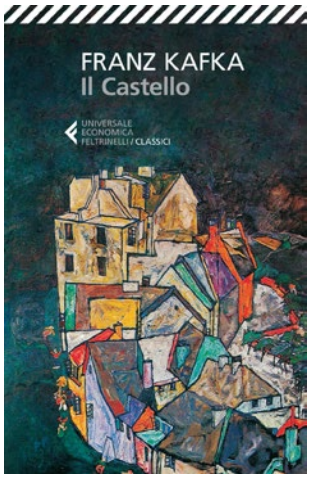
Gennaio in penna: il mese dei risvegli letterari

Maria Rosaria Perilli

Nelle editoriali c'è chi lo chiama "il mese del riavvio". Non ci sono pressioni, scadenze, festival, fiere. Rare le presentazioni. Inoltre, è un inizio, e come tutti gli inizi induce a riprendere con rinnovato entusiasmo. Non necessariamente partendo col nuovo, piuttosto tornando a guardare ciò che si è lasciato incompiuto: quei quattro capitoli che giacciono sul file in attesa del quinto, il romanzo abbandonato a metà davanti a un'impietosa pagina bianca che non si è riusciti a riempire, quella poesia tanto evocativa a cui manca ancora il giusto tono, gli appunti senza forma ma dall'impronta irresistibile. E mentre nelle case editrici si riprende il lavoro programmando lanci di collane e pubblicazioni di novità, e i lettori smaltiscono il sovraccarico dei libri ricevuti in regalo a Natale o trovati nella calza portata dalla Befana, lo scrittore può concentrarsi esclusivamente sul proprio testo, correggendo dettagli, sviluppando ambientazioni e personaggi, tagliando interi capitoli, aggiungendo risvolti psicologici, riscrivendo molti paragrafi ex novo, e perfezionando il ritmo. Tutto ciò che non è un atto di urgenza, insomma, ma di pazienza, fuori da ogni ansia. È in queste tranquille settimane che le storie sospese hanno spesso trovato coerenza, armonia e spessore, gli autori trasformando diverse bozze in opere realizzate, capaci di resistere al tempo e conquistare lettori di generazioni successive. Francis Scott Fitzgerald, per cominciare, che approfittava di gennaio per rileggere i racconti abbandonati in precedenza e, in alcune lettere alla moglie Zelda, ammetteva di passare interi pomeriggi a riscrivere un singolo paragrafo. Proprio in questo periodo dell'anno Franz Kafka ha lavorato su *Il castello* e *America* annotando correzioni marginali sui suoi fogli sparsi. Nei diari, registra giorni in cui rileggeva una pagina decine di volte, cancellandola quasi interamente e rifacendola daccapo, dando così forma e soluzione ai dubbi che durante l'anno accumulavano peso. Da parte sua, Virginia Woolf rimetteva mano a saggi e romanzi interrotti. Raccontava a una sua amica che in quelle mattine fredde, davanti al caminetto, rileggere pagine sospese le permetteva di "ascoltare le parole come se a pronunciarle fosse qualcun altro", riconsiderando ogni frase con calma. I protagonisti di *Anna Karenina hanno ripreso identità in dettagli e dialoghi proprio a gennaio, da* Tolstoj usato per rielaborare intere scene, aggiungendo dettagli emotivi e cambiando, a volte, il completo andamento della vicenda come se il bianco silenzio che circondava la sua casa gli concedesse il tempo e la distanza necessari a osservare la storia con occhi nuovi. Nei primi giorni dell'anno Marcel Proust passava ore a verificare i capitoli de *La Recherche*, aggiungendo incisi e note meticolose. Diceva di ridefinire descrizioni di dimore e paesaggi perché solo con la calma di gennaio riusciva a "vedere il mondo come lo ricordava davvero". Per James Joyce era questo il momento migliore per tornare sulle opere incompiute quali *The Wings of the Dove*, operando con lentezza quasi ossessiva. Nei suoi appunti annotava minuti cambiamenti di stile e commentava a margine con frasi come "da rivedere domani con mente fresca". Herman Melville si concentrava invece su racconti incompiuti, quali ad esempio *Billy Budd, e nella corrispondenza con un* amico scrittore spiegava che gennaio era il mese in cui le storie "sembrano respirare di nuovo" permettendogli di trovare il ritmo giusto. Anche Italo Calvino, nei suoi taccuini invernali, riorganizzava racconti incompiuti quali quelli dei *Marcovaldo*, aggiungendo dettagli e sequenze narrative, poi confidando ad amici e parenti di passare interi giorni a spostare frasi, caratterizzazioni, fino a ottenere la giusta armonia tra episodio e tema. Per la poesia, vado a ricordare Sylvia Plath, che utilizzava gennaio per tornare sulle liriche incompiute, limando versi e immagini, e nel diario personale annotava con precisione quali parole eliminare e quali rafforzare, spesso ricomponendo la stessa strofa più volte fino a sentire che "suonasse giusta". Lo stesso per Robert Frost, che, come la Plath, ritornava sulle poesie incompiute proprio a gennaio, però lui lo faceva camminando nei boschi del New England in quanto le scene di una natura innevata e immersa in una immota quiete agivano da grande stimolo generativo. Esempi, questi, limitati ma chiari a far comprendere come gennaio abbia saputo diventare il testimone dei romanzi che non volevano arrendersi, delle locuzioni che chiedevano solo di essere migliorate, dei personaggi che aspettavano di essere riscoperti, delle rime che fino a quel momento non tornavano. Un mese dalle ore lunghe e mute, ideale a offrire tempo, serenità, calma, diventando per gli scrittori – di allora e di oggi – un laboratorio, uno spazio pronto a concedere nuove possibilità a storie che altrimenti rischierebbero di perdersi. O a fornire il coraggio per archiviarle. Inoltre, se cerchiamo bene, troviamo spesso questo primo mese dell'anno nelle pagine della letteratura, anche se in forma laterale e pur escludendo il Capodanno, ovviamente citatissimo: quanti personaggi abbiamo visto tendere le mani ai bracieri accesi ricordando le feste appena trascorse? O quanti ne abbiamo osservati in quelle camminate mattutine in cui il fiato si fa nebbia e la memoria si sgrana, o nel silenzio denso di giornate in cui non succede niente, e proprio per questo potrebbe succedere tutto? Anche oggi gennaio viene spesso scelto dagli scrittori come sfondo ideale per sviluppare trame di ogni genere, dal giallo al noir, dal rosa alla narrativa di formazione. Le piste da sci, i boschi brumosi e le cime avvolte dal gelo offrono scenari suggestivi che amplificano tensione, suspense e introspezione. La neve può nascondere segreti o rivelare indizi cruciali, mentre l'isolamento della stagione crea un'atmosfera perfetta per colpi di scena, incontri romantici o momenti di riflessione. In questo senso, gennaio e i paesaggi invernali diventano strumenti narrativi preziosi, capaci di modulare andamento, atmosfera e suspense, trasformando l'ambiente naturale in un vero e proprio co-protagonista della storia. Insomma, a guardarlo da un punto di vista creativo-letterario, questo non è solo un mese sul calendario, ma un vero spazio artistico per chi scriveva e per chi scrive. Con le giornate corte e l'immobilità che lo contraddistingue, si offre come illuminazione, come periodo ideale per osservare le storie da una nuova prospettiva, testare intrecci e mettere a fuoco i dettagli più sottili. È il tempo in cui le idee sospese possono concretizzarsi, i versi completarsi, i testi trovare ordine e le trame assumere forma definitiva. Con gennaio si va oltre brindisi e botti di mezzanotte, si inaugura più di un nuovo anno, ovvero la possibilità concreta di costruire opere coerenti, rigorose e pronte a resistere alla prova del tempo, dimostrando come la scrittura non nasca solo dall'ispirazione, ma anche dalla pazienza, dal metodo e dalla cura costante.







Maria Rosaria Perilli

Come Pirandello sfidò il cinema d'avanguardia

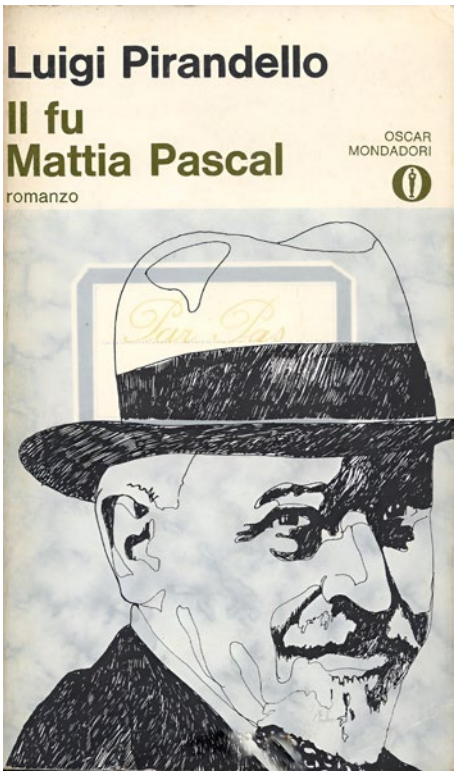
Antonio La Torre Giordano

Un secolo fa, nel 1925, mentre in Europa il cinema muto attraversava una fase di straordinaria fertilità espressiva, il regista francese Marcel L'Herbier decise di affrontare una delle più ardue sfide artistiche del suo tempo: trasporre sullo schermo *Il fu Mattia Pascal*, capolavoro di Luigi Pirandello e vero punto nodale della narrativa novecentesca. La scelta non fu priva di rischi. Pirandello era infatti notoriamente restio ad affidare i propri testi al linguaggio cinematografico, temendo – non senza fondamento – che le sottigliezze psicologiche, le ambiguità esistenziali e la complessa architettura concettuale delle sue opere venissero sacrificate sull'altare di una narrazione lineare, destinata a un pubblico più vasto e, si riteneva, meno esigente.

Eppure, l'annuncio che a dirigere l'adattamento sarebbe stato proprio L'Herbier – nome di punta dell'avanguardia cinematografica francese – e che il ruolo del protagonista sarebbe stato affidato a Ivan Mosjoukine, attore di origine russa e vera e propria icona del muto europeo, sembrò sciogliere le ultime resistenze dell'autore. Era il segno che si trattava di un'operazione artistica seria, condotta con competenza e sensibilità, e non della solita riduzione commerciale. Pirandello intravide allora nella macchina da presa non più un potenziale traditore della letteratura, ma un possibile alleato capace di restituire, per altre vie, la vertigine speculativa che caratterizzava il suo romanzo.

Il progetto prese forma all'interno degli studi Albatros, fondati a Montreuil da un gruppo di cineasti russi emigrati dopo la Rivoluzione del 1917. Questo contesto produttivo si rivelò decisivo: gli studi Albatros, infatti, erano ben più di un luogo di lavorazione cinematografica. Erano un laboratorio estetico in cui convergevano competenze artistiche eterogenee – pittura, scenografia, teatro, musica – animate da uno spirito comune di ricerca e innovazione. Qui il cinema veniva concepito come arte autonoma, dotata di un proprio linguaggio e di una propria dignità intellettuale. Ed è proprio in questo contesto, segnato da tensioni formali e aspirazioni filosofiche, che *Il fu Mattia Pascal* prese vita come film.

L'Herbier si distanziò sin da subito da qualsiasi intento illustrativo: non si trattava di "filmare un libro", bensì di rileggere l'universo pirandelliano attraverso il filtro del linguaggio cinematografico. Il film non si limita dunque a riprodurre gli eventi del romanzo, ma ne assorbe l'impianto concettuale per restituirlo attraverso immagini dense, talvolta allegoriche, spesso visionarie. L'uso calibrato di sovrimpressioni, specchi, dissolvenze incrociate, luci espressioniste e architetture oblique, tutto concorre a costruire una *mise-en-scène* che riflette l'instabilità identitaria del protagonista, la sua deriva esistenziale, la tensione costante tra apparenza e verità.



La storica edizione Mondadori del romanzo

Ivan Mosjoukine in una scena del film

Al centro di questo dispositivo formale si colloca la figura di Ivan Mosjoukine, chiamato a incarnare Mattia Pascal, l'uomo che, trovandosi dichiarato morto per errore, decide di abbandonare la propria esistenza e assumerne una nuova sotto falso nome. È un personaggio che sembra incarnare pienamente la condizione dell'uomo moderno, scisso tra l'impossibilità di essere pienamente se stesso e il desiderio di evadere dalle convenzioni sociali. Mosjoukine restituisce questa lacerazione con una performance intensamente espressiva ma al contempo trattenuta, fatta di sguardi assorti, gesti minimi, posture inquietamente sospese. La sua recitazione si muove con efficacia tra realismo psicologico e simbolismo visivo, costruendo un personaggio che non è mai del tutto leggibile, mai riconducibile a una figura univoca. È, in tal senso, un perfetto Mattia Pascal: inafferrabile, sfuggente, sospeso in una dimensione intermedia fra la vita e la rappresentazione.

Questa posizione intermedia non riguarda soltanto il protagonista, ma investe l'intero film, un'opera liminale anche sul piano estetico. Non è un melodramma, non è un film filosofico in senso stretto, non è un semplice dramma psicologico. È, piuttosto, una meditazione per immagini sull'identità come costruzione artificiale, sulla maschera come condizione esistenziale, sull'inadeguatezza strutturale dell'individuo rispetto ai ruoli che la società gli impone. Temi, questi, che Pirandello aveva esplorato con acume nel suo romanzo e che L'Herbier, con notevole intelligenza registica, trasporta sul piano visivo

segue a pag. successiva

Affisso originale francese

segue da pag. precedente

senza mai cadere nella didascalia.
Emblematica, in tal senso, è la sequenza dello specchio: Mattia, ormai Adriano Meis, guarda il proprio riflesso senza riconoscersi. Il volto restituito dallo specchio non è più il suo, e tuttavia non è nemmeno quello di un altro. È un'assenza, un'immagine priva di soggetto. Il cinema, arte del riflesso e dell'illusione per eccellenza, si fa qui metafora della condizione ontologica del protagonista, e in senso più ampio, dell'uomo moderno. Lo spettatore assiste così non soltanto alla vicenda di un personaggio in crisi, ma alla messa in scena di una crisi epistemologica più ampia, che investe l'idea stessa di soggettività e di rappresentazione.
Girato nell'autunno del 1925 e uscito in Italia nel gennaio del 1926, a un secolo di distanza, *Il fu Mattia Pascal* si conferma come una delle esperienze più compiute e raffinate del cinema muto europeo. Non soltanto per il livello registico, la ricchezza scenografica o l'intensità della recitazione, ma per la coerenza profonda con cui il film riesce a trasporre sul piano visivo l'inquietudine filosofica che anima il testo pirandelliano. Lontano da ogni tentazione di adattamento passivo, L'Herbier compie un atto interpretativo pienamente autonomo, proponendo una visione in cui l'apparato tecnico e formale non è mai decorativo, ma sempre funzionale a un discorso sull'identità, sulla finzione e sulla verità dell'essere.
Ai giorni nostri, in cui i concetti di identità e rappresentazione sono diventati sempre più labili, performativi, smaterializzati, l'opera di Pirandello – e questa trasposizione cinematografica in particolare – si rivela, paradossalmente, più attuale che mai. La figura di Mattia Pascal, smarrito tra ciò che è e ciò che appare, tra il desiderio di essere e la paura di mostrarsi, torna oggi a ricordarci che la crisi dell'identità non riguarda solo l'individuo, ma l'orizzonte strutturale della modernità.

Affisso originale francese

Ivan Mozžuchin è il Mattia Pascal

Michel Simon nel ruolo di Pomino

Il film di Marcel L'Herbier, la sua complessità formale e la densità concettuale, impatta molto più che una semplice curiosità cine-letteraria: è un'opera autonoma capace di trasformare un romanzo in esperienza riflessiva, e di interrogare, attraverso il silenzio e la luce, ciò che ancora oggi ci sfugge. E forse, all'ombra degli studi Albatros, oggi Pirandello sorriderebbe, finalmente!

Antonio La Torre Giordano

I mestieri del cinema

Andrea Castorina: tecnica e visione nella scenografia cinematografica

Diari di Cineclub ha incontrato lo Scenografo che trasforma l'immaginazione in luoghi

Stefano Macera

Ancora oggi, la figura dello scenografo risulta mal conosciuta. Persino tra quelli appassionati che, più degli altri, dovrebbero coglierne il ruolo cruciale nella macchina cinema. In quella di ieri come nell'odierna, distinta da processi creativi e produttivi fortemente rinnovati. E' muovendo da questa consapevolezza che abbiamo intervistato Andrea Castorina, artefice della scenografia di diversi tra i migliori film italiani degli ultimi decenni. Nella conversazione, ci siamo soffermati sulla ormai consolidata collaborazione con Marco Bellocchio, ma anche sugli scambi che intercorrono tra e gli altri professionisti coinvolti nel lato visivo dei film. Di più, proprio perché anomalo, abbiamo evidenziato pure il suo percorso formativo. Come a sottolineare che non può esistere una sola via, per accedere a una professione dalle implicazioni pressoché infinite.

Potrebbe essere interessante partire dalla tua formazione, anche scolastica

Sì, io ho frequentato il Liceo Visconti a Roma. In verità, inizialmente avevo pensato al Liceo Artistico, anche perché, sin dall'infanzia, disegnare rientra tra le mie maggiori passioni. Poi, però, mi sono iscritto a una scuola il Classico, in cui non è previsto neppure il disegno tecnico. Certo, ho continuato a studiare il disegno e la pittura da autodidatta, con un interesse particolare per la figura umana. Per quanto concerne l'università, in principio ero attratto anche dalle discipline scientifiche. Un giorno, però, mi sono immaginato nel futuro, al termine di una ipotetica giornata di lavoro e ho capito che sarei stato preso dal rimpianto se non avessi provato a percorrere la strada che da sempre sentivo essere la mia. Perciò mi sono iscritto all'Accademia di Belle Arti di Roma.

Come ti sei accostato all'audiovisivo?

E' stato proprio durante gli anni dell'Accademia, ma la mia prima esperienza non ha avuto a che fare con la scenografia. Un insegnante che era anche artista, essendo impegnato nella realizzazione di un lavoro di videoarte, mi chiese una mano. Si girava a Nettuno, cui sono giunto insieme a Francesco Ciccone, alle prime esperienze come direttore della fotografia. Gli ho fatto da aiutante. L'esperienza è stata interessante e quindi mi sono reso disponibile per lavori simili. Così, qualche tempo dopo, mi sono ritrovato a fare scenografia senza quasi rendermene conto. In modo del tutto naturale cominciai a costruire nel garage dei miei genitori delle scenografie per cortometraggi di cinema indipendente.

Il tutto pare molto casuale. Da parte tua vi era già un interesse specifico?

Certo, alla base vi era pure una mia particolare attenzione per l'audiovisivo, che si è sviluppata proprio negli anni dell'Accademia. Tra il 2000 e il 2002 sono stato assistente nello studio di un artista di grande talento: Adrian Tranquilli. A un certo punto, Adrian mi prestò la sua macchina fotografica, una Nikon FE. Ho iniziato a fotografare e successivamente mi è venuta la curiosità di capire meglio la fotografia in movimento. Poco dopo, mi sono trovato su quel piccolo set di videoarte di cui abbiamo parlato: un'esperienza capitata proprio nel momento giusto.

Dal tuo curriculum emerge una vasta attività nel cinema indipendente

Per me, il lavoro nel cinema indipendente è stato una grande palestra. Realizzavo scenografie per cortometraggi autofinanziati, quindi lontanissimi dai costi del cinema industriale. Visti i mezzi ridotti, bisognava ingegnarsi molto per trovare le soluzioni migliori. Certo, inizialmente il mio è stato un percorso da autodidatta, mentre diversi colleghi sono partiti, per esempio, da stage o facendo gli assistenti in film legati alle vere Produzioni Cinematografiche. Tuttavia, nell'audiovisivo da cosa nasce cosa. Se fai un lavoro apprezzabile, prima o poi qualcuno ti coinvolge in altri progetti. Non sono mai stato iscritto al Centro Sperimentale di Cinematografia, però ho realizzato le scenografie per molti cortometraggi prodotti da questa istituzione. Tutto ebbe inizio un anno in cui nessuno, tra gli allievi del corso di scenografia, aveva intenzione di partecipare alla realizzazione di un corto. Fui fatto chiamare dal direttore della fotografia, che era un giovane e già bravissimo Ferran Paredes. Ciò, in relazione a un lavoro intitolato *Il Figlio* (2004), diretto da da Ulrich Gerber e tratto da un racconto di Friedrich Dürennmatt. Bisognava costruire una casetta di legno in un bosco e un ponticello su un fiumiciattolo. Il tutto, senza la collaborazione di maestranze e avendo a disposizione solo una montagna di palanche e tavole di legno, che erano la risulta di un cantiere dismesso da un set di Cinecittà. Alla fine l'esperimento è andato bene e il Centro mi ha chiamato molte altre volte come collaboratore esterno.

Al di fuori del cinema industriale, hai realizzato anche dei lungometraggi

E' vero. Uno di essi, *Principessa* di Giorgio Arcelli Fontana, ha avuto anche una sia pur circoscritta distribuzione nelle sale cinematografiche. Qualche tempo dopo, la scenografa Sonia Peng mi ha chiamato per una prima esperienza nel cinema delle produzioni industriali. Sono stato suo assistente in *Cado dalle nubi*, il fortunato film d'esordio di Checco Zalone. Con lei ho lavorato parecchio negli anni successivi, mettendo in pratica le esperienze fatte nel cinema indipendente e imparando le dinamiche dei grandi set cinematografici. Quindi, com'era naturale, ho tracciato il mio

Andrea Castorina (Catania, 1980)

percorso e sono tornato a fare lo scenografo. In questa veste, mi hanno chiamato per contribuire alla realizzazione d'un film diretto da Marco Bellocchio: *Sangue del mio sangue*. Per me, s'è trattato di una gioia incredibile.

Torneremo su questo film. Intanto potresti accennare alla tua esperienza nel video musicale?

Il videoclip l'ho praticato quand'ero impegnato nel cinema indipendente. Le esperienze non sono state tante, ma ricordo con particolare piacere i lavori realizzati col regista Marco Salom e legati a brani di Ligabue, Gabry Ponte, Nek, ecc. Certo, le risorse a disposizione erano ridotte, nulla a che vedere con i video musicali di Lady Gaga, che possono costare anche più d'un film medio italiano. Grossomodo, qui ho incontrato le stesse modalità del cinema indipendente. Il compenso era più o meno equivalente ad un rimborso spese, ma il mio primo pensiero era quello di imparare cose nuove, di mettermi sempre alla prova in nuove situazioni ogni volta diverse. Talvolta erano esperienze molto divertenti, che sconfinavano nell'ambito degli effetti speciali. Ad esempio, per un videoclip di Moreno mi sono ingegnato a creare prima una pioggia finta e poi una pioggia di lapilli. Ma si faticava non poco: poiché tutto si concentrava in un breve lasso di tempo, si poteva girare anche per 15-18 ore di fila, dall'alba alla notte.

Per qualche tempo hai lavorato anche per il teatro. Dal tuo punto di vista, quali sono le differenze tra questa forma espressiva e il cinema?

Le differenze tra il teatro e il cinema non sono poche. Chi va al teatro sa bene che si confronterà con una finzione. Normalmente, in teatro il rapporto dello spettatore con la rappresentazione è di tipo contemplativo. Il teatro è magico, ma dalla scena si mantiene sempre una certa distanza perché il punto di vista è unico e coincide col proprio posizionamento dentro la sala. Nel cinema, la situazione è diversa. L'uso sapiente del punto di vista, dei movimenti di macchina e degli altri tratti distintivi del linguaggio filmico, può veramente condurre lo spettatore dentro il dramma. Dunque, a mio avviso il cinema accorcia la distanza tra il racconto e lo spettatore, coinvolgendo quest'ultimo in una maniera dinamica. In quanto tecnica di rappresentazione, il cinema ha degli strumenti molto potenti per portare lo spettatore a una fruizione immersiva.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

E ragionando sul piano operativo?

Il lavoro in teatro richiede un impegno notevole, e personalmente lo ritengo meraviglioso. Quando costruisci una scena, devi tener conto dei punti di vista di tutti gli spettatori, ognuno diverso. Montandola, prima dello spettacolo, si crea un'atmosfera che adoro. Perché, davanti ai tuoi occhi, si materializza il risultato di un notevole sforzo. E poi c'è il brivido dell'hic et nunc: durante la rappresentazione, tutto deve funzionare. Se qualcosa va storto, occorre trovare le soluzioni sul momento. Nel cinema, il modo di procedere è diverso: il percorso che porta alla realizzazione di un film è lungo, e dopo le riprese inizia il meticoloso lavoro del montaggio e della post-produzione.

Ai fini della realizzazione di un film, il lavoro dello scenografo parte dalla lettura della sceneggiatura ed è inizialmente simile a quello svolto dalla mente di qualsiasi lettore quando legge un libro. Prima di tutto, s'immaginano luoghi, ma anche le atmosfere di luce e di ombra, i suoni e le emozioni. Sono questi gli iniziali impulsi di una scenografia. Poi comincia il confronto con le altre figure. Tra queste vi è il regista, che si può paragonare al direttore d'orchestra, perché è quello che armonizza il contributo artistico delle diverse figure professionali e creative.

Bene, è il momento di passare al cinema industriale. Avevi accennato a "Sangue del mio sangue". Per questo film, che ha un'ampia parte ambientata nel XVII secolo, su quli fonti iconografiche ti sei basato?

Quando ci si confronta con le fasi storiche precedenti alla fotografia, i dipinti costituiscono un importante punto di riferimento. Ad esempio, per *Sangue del mio sangue* ho consultato una notevole quantità di libri sull'arte dei secoli XVI e XVII. Tra gli altri, posso ricordare il prezioso *Interni del Rinascimento italiano* di Peter Thornton, un libro che si concentra su aspetti normalmente ignorati dai manuali di storia dell'arte. Cioè sugli arredamenti, le fonti di illuminazione, persino sui modi in cui i panneggi venivano gestiti nei letti a baldacchino. Ma, lavorando a film storici, può essere utile anche recarsi sui posti. Ad esempio, ai fini di questa prima collaborazione con Bellocchio sono andato a visitare il Palazzo Davanzati di Firenze, che presenta ambienti d'epoca di assoluto interesse. Invero, nonostante il budget fosse limitato, abbiamo curato ogni aspetto con la massima attenzione. Per dire, ai fini della realizzazione di vetrate piombate, ci siamo fatti mandare i rulli da una ditta tedesca, una delle poche in Europa che li realizza ancora a mano. Poi, questi sono stati legati da uno dei migliori artigiani Italiani, Gabriele Gamberini. La pittura gioca sempre un ruolo fondamentale nella scenografia, specialmente nei film d'epoca e in quel film abbiamo dipinto tutte le decorazioni degli interni con motivi rinascimentali.

Con Bellocchio hai lavorato anche a opere ambientate negli anni '70 e '80 del secolo scorso. In questi casi il tuo lavoro è stato meno complesso?

Realizzare un film ambientato in un passato relativamente recente presenta difficoltà di diverso tipo. Anzitutto, si devono cercare luoghi che ancora conservano la giusta impostazione di base. In ogni caso, non mancano però le differenze: i luoghi del passato, anche se è un passato recente, presentano caratteristiche specifiche e un gusto lontanissimo da quello odierno, nell'architettura come nell'arredamento. Per rievocare una qualsiasi epoca, occorre immergersi nel suo pensiero e nella sua cultura.

Quindi, anche progetti legati a un passato più recente richiedono un forte impegno di ricostruzione

Certo, lo attesta *Il traditore*, il mio primo film legato a precisi fatti storici. Per me, si è trattato di un'esperienza determinante, che mi ha portato a definire un nuovo metodo di lavoro. Ho iniziato a svolgere ricerche già 6 mesi prima dell'inizio della preparazione. In tal senso, non mi sono mosso su esplicita richiesta del regista. Avevo letto la sceneggiatura, mettendo a fuoco che, prima di arrivare all'arresto di Tommaso Buscetta in Brasile, si descrivono eventi avvenuti a Palermo tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80, poi deflagrati nella cosiddetta seconda guerra di mafia. Per iniziare a studiare il contesto e i vari omicidi richiamati nel film, sono andato a Palermo e ho visionato tutti i luoghi in cui sono avvenuti i crimini. Ciò, è stato fonte di informazioni e di suggestioni. Alcune atmosfere, immaginate sulla base della sceneggiatura, sono state confermate, altre no.

In merito alle fonti visive, cosa ci puoi dire?

Per quanto riguarda le fonti iconografiche, ho usato le fotografie di Letizia Battaglia e quelle di Gigi Petix, ma anche il fondo Scarfidi. Successivamente ho cercato anche l'archivio dell'*Ora*, storico giornale palermitano chiuso da anni. Per fortuna, i suoi materiali risultavano ancora consultabili, essendo stati acquisiti dalla Biblioteca Centrale della Regione Siciliana. I vecchi quotidiani avevano un preciso metodo di catalogazione, creando una busta per ogni argomento. Ne ho aperte centinaia: quelle legate alle persone e ai quartieri presenti nel film ma non solo. In ultimo, ho raccolto una serie di pubblicazioni che scherzosamente chiamo la mia "piccola biblioteca mafiosa". Uno dei testi che più mi ha colpito è stato *Cose di cosa nostra* di Giovanni Falcone, da cui si evince l'immensa statura di questo magistrato, anche sul piano umano.

Poiché parliamo della collaborazione con Bellocchio, è impossibile non citare "Rapito", che per te è stato anche fonte di riconoscimenti

Quando Marco mi ha dato la sceneggiatura di *Rapito*, ne sono stato catturato. Però ho subito constatato la presenza di varie scene complesse. Le soluzioni scenografiche, che in molti casi non si sono avvalse di effetti speciali digitali, sono state frutto di un intenso studio. Ad esempio la sequenza in cui il piccolo Edgardo Mortara rimane impressionato dal Crocifisso in una cappella, tanto da arrivare a desiderare di poter liberare il Cristo. In fondo, il piccolo si fa carico di una colpa che il verbo di quel tempo riferiva agli ebrei. Ad un certo punto, il Cristo prende vita e, per realizzare questa scena, noi abbiamo dovuto creare una statua

"Rapito" (2023) di Marco Bellocchio

relativamente simile all'attore, così da rendere plausibile il passaggio dall'oggetto inanimato all'essere animato. Inoltre, questa operazione viene compiuta da un bambino che libera Gesù dai chiodi. Ma per consentire al piccolo Enea Sala, che interpreta Edgardo da bambino, di svolgere con naturalezza l'azione, abbiamo inventato una struttura singolare: una scala camuffata da altare. Non solo, la persona che avrebbe preso il posto del Cristo scolpito non doveva ribaltarsi, una volta liberata. Per evitarlo, abbiamo inclinato la Croce all'indietro di un po' di gradi. Ovviamente, il pubblico non percepisce questa accortezza. Impegnativo, poi, è stato ricostruire Roma sul Tevere, nella fase in cui non c'erano ancora i muraglioni, realizzati a partire dal 1877 per proteggere la città dalle piene del fiume. Al riguardo, mi è stato utile lo studio di un bel libro di Armando Ravaglioli: *Le rive del Tevere* come *erano e come sono*, con immagini fotografiche del fiume prima e dopo la costruzione degli argini. Certo, nella pratica s'è trattato di una sfida complessa: la scena l'abbiamo costruita lungo le rive del Tevere nei pressi di Poggio Mirteto, delineando anche gli approdi utilizzati dalle barche e dagli attori nelle scene del film.

Oltre alle fonti fotografiche, hai utilizzato anche quelle pittoriche?

Per quanto riguarda *Rapito*, gli approfondimenti circa la pittura ottocentesca non sono mancati e sono risultati essenziali. Ma la documentazione non è stata solo iconografica: bisognava approfondire pure il piano storiografico. Ho letto libri sui vari ghetti, di Roma, di Bologna e non solo. Poi, un illuminante testo di Martina Caffiero sui battesimi forzati e due importanti libri sul caso storico da cui muove il film, uno di Vittorio Messori e l'altro di Gemma Volli. In ultimo, mi è stata utile un'opera di David I. Kertzer: *Prigioniero del Papa Re*, incentrato su Edgardo Mortara e sulla contraddittoria figura di Pio IX. Un papa che, nei primi anni del suo pontificato, s'era distinto per i segnali di grande innovazione. Per esempio, aveva aperto i cancelli del Ghetto e dato slancio all'industrializzazione dello Stato Pontificio. Poi, però, ha compiuto una svolta. Quando ha visto che il tempo correva più veloce delle sue intenzioni, anziché accettare il nuovo corso storico vi si è opposto fermamente. Il rapimento di Edgardo Mortara è tra i simboli di questa sua ostinazione.

Però questi testi non incidono direttamente sulle scelte scenografiche

Il punto è che la scenografia non è solo una ricostruzione dell'ambientazione dal punto di vista architettonico, occorre farsi una propria idea

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

della vicenda rappresentata. Certo, talvolta mi confronto con cose che non hanno una spendibilità pratica immediata nella lavorazione di un film. Tuttavia, certe informazioni mi fanno entrare meglio nella storia.

Sulla base di queste parole, non si può non ipotizzare un analogo impegno per Esterno notte

Si è trattato di un'esperienza singolare, una serie televisiva che articolava ulteriormente il discorso inaugurato da Bellocchio in *Buongiorno Notte*. L'idea era quella di restituire i vari punti di vista in relazione a una grande tragedia italiana. E va specificato che, quando si lavora con Bellocchio in un film basato su fatti storici, questi non richiede solo che tu legga la sceneggiatura, ma anche una tua reale conoscenza dei fatti narrati e del contesto in cui si sono svolti. Naturalmente, in questo caso il mio testo di riferimento è stato il *Memoriale* di Aldo Moro. Però, viste le tante sfaccettature della serie (la gestione politica del caso, l'operato di papa Paolo VI, la famiglia di Moro, i brigatisti...), pure in questa circostanza di libri ne ho letti parecchi. Posso menzionare *Nell'anno della tigre* di Silvana Mazzocchi, *Il prigioniero* di Anna Laura Braghetti e Paola Tavella, *Il covo di Stato* di Sergio Flamigni, nonché *Coup d'ètat in via Fani*, di Carlo Adamo e James Hepburn.

"Esterno notte" (2022) di Marco Bellocchio

Quest'ultimo, notevole esempio d'inchiesta indipendente, ha fornito molti documenti anche in relazione alla scenografia. Ma in generale, ognuno dei libri citati è stato prezioso per arricchire la scenografia di dettagli.

Sul Caso Moro, così come sulle storiche prassi della Democrazia Cristiana, sono stati realizzati diversi film. Ne hai tenuto conto?

Certo, ne ho visionato diversi. A partire da *Todo modo* di Elio Petri, realizzato prima della drammatica vicenda di Aldo Moro ma puntuale nella disamina del potere democristiano. Poi, *Il Caso Moro* di Ferrara, *Piazza delle Cinque Lune* di Renzo Martinelli, *Il divo* di Matteo Garrone ecc.

Sinora, ci siamo concentrati sulle tue ricerche. Forse è il caso di parlare della collaborazione con gli altri professionisti coinvolti nella realizzazione dei film

Il lavoro dello scenografo fa parte del lato visivo, dunque prioritaria è la collaborazione con il direttore della fotografia. A seconda di come viene illuminato, uno stesso ambiente può suggerire gli stati emotivi più differenti. Una buona intesa non può che portare a notevoli risultati. Ricordo la grande soddisfazione quando, dal monitor, mi sono reso conto di come stava venendo fuori *Sangue del mio sangue*. In quel caso, il direttore della fotografia era il grande Daniele Ciprì, con il quale mi sono trovato in perfetta sintonia. Ma ho avuto uno scambio molto proficuo anche con Francesco Di Giacomo, con cui ho lavorato in vari film di Bellocchio, o con Ivan Casalgrandi, che ho incontrato in tre film, tra cui *Lacci* di Daniele Luchetti. Significativa è stata pure la collaborazione con Paolo Carnera nel recente *La città proibita* di Gabriele Mainetti.

Puoi entrare nel merito. Anche a una visione distratta, La città proibita risulta realizzato con grande cura

Con Paolo abbiamo messo una particolare cura nella progettazione degli ambienti, tenendo sempre in considerazione le fonti di luce presenti nella scenografia. In particolare, ci siamo concentrati sulla scelta dei corpi illuminati e sulla loro collocazione nello spazio. Nei film, la luce può essere dichiarata da oggetti luminosi, come le lampade, o da fonti di illuminazione di vario tipo (luce diegetica). Se si presta attenzione a questo aspetto, si può creare una virtuosa dialettica con la luce extradiegetica, quella che viene aggiunta creativamente dal direttore della fotografia. Da un simile scambio tra la scenografia e la fotografia, possono scaturire immagini dal notevole impatto espressivo.

Al lato visivo di un film contribuiscono pure i costumisti. Di norma, che rapporto hai con loro?

Ho la tendenza a scambiare tutta la documentazione con chi disegna i costumi. Il punto è che bisogna coordinarsi sulla scelta dei colori e dei tessuti, perché lavorare a compartimenti stagni può produrre un depotenziamento reciproco. Come in un'orchestra, ci dev'essere una linea comune da seguire, in modo da sviluppare una consonanza. In alcuni casi, in nome di precise finalità espressive, si può anche prediligere il contrasto. Ossia, i colori del vestiario di un attore possono stridere con quelli dell'ambiente in cui agisce. L'importante è che ciò derivi da una scelta consapevole. Penso al lavoro svolto con il costumista Massimo Cantini Parrini per il già citato *Lacci*. In questo caso abbiamo deliberatamente alternato le due modalità: in alcune scene vi sono forti contrasti, in altre scenografia e costumi condividono la stessa cromia.

Questo esempio fa pensare alla più intensa delle collaborazioni

A volte si concerta insieme da subito. Più frequentemente, il costumista si informa su come sarà l'ambiente. Ciò accade soprattutto quando domina la scelta di location dal vero, caratterizzate da colori immodificabili. Talvolta, però, succede pure con scenografie ricostruite. Tornando a *Rapito*, i costumisti Sergio Ballo e Daria Calvelli hanno ricevuto i bozzetti di tutte le scene, così da orientarsi al meglio sui toni delle ambientazioni. Peraltro, con Daria ho avuto modo di collaborare spesso e sempre in modo produttivo. Nel corso del tempo, con lei ci siamo scambiati i più svariati documenti: fotografie, filmati ecc.

Una figura sconosciuta ai più, e forse anche poco studiata, è quella del location manager, che svolge funzioni un tempo assolte dallo stesso scenografo. Ce ne puoi parlare?

In effetti, nonostante la sua importanza

"La città proibita" (2025) di Gabriele Mainetti

nevralgica, il location manager è ancora poco considerato. E' vero, in precedenza le sue funzioni venivano in parte assolte dallo scenografo. Tuttavia, oggi i tempi della realizzazione di un film sono molto più compressi. In altre fasi, la preparazione di un'opera cinematografica poteva durare anche più di un anno. Non è più così. Ad ogni modo, il location manager è una figura a metà strada tra la produzione e la scenografia. Svolge funzioni amministrative, per esempio chiedendo alle autorità locali il permesso di girare in un sito. Però, per individuare i luoghi giusti deve avere una profonda sensibilità artistica. Purtroppo, non sempre si incontrano professionisti in grado di svolgere bene entrambe le mansioni. E quando un location manager non riesce a comprendere le richieste dello scenografo, o non sa portare un reale contributo, il lavoro diventa più faticoso. Nel mio caso, sapendo che lo scouting delle location è una parte cruciale della scenografia, cerco di essere presente il più possibile fin dalle prime ricerche. In questo modo non solo non si perde tempo, evitando che si conducano ricerche nella direzione sbagliata, ma attraverso il confronto si trova una visione comune.

Puoi citare qualche location manager con cui ti sei trovato bene?

Certamente. Uno è Gennaro Aquino, con cui è sempre un piacere collaborare. Per la sua finezza dal punto di vista estetico e per la passione con cui affronta il lavoro. Lui viene da una solida formazione artistica e tende a confrontarsi il più possibile con lo scenografo. L'altro è il compianto Simone Sterpetti, un professionista generoso e attento a tutti gli aspetti del suo lavoro. Purtroppo, nonostante le sue notevoli doti, non ha mai ricevuto il riconoscimento che meritava. Eppure, il cinema italiano gli deve molto: si pensi alle location di *Romanzo Criminale* e *Suburra* di Stefano Sollima, o a quelle dell'*Ombra di Caravaggio* di Michele Placido. Nonché al lavoro che, assieme ad altri, ha svolto per *La città proibita* di Gabriele Mainetti.

Insomma, sin qui la tua è stata una esperienza ricchissima. Cosa ti aspetti ancora dal tuo lavoro?

Nel corso degli anni, ho partecipato a progetti di grande interesse, che mi hanno consentito di portare avanti un'autentica ricerca. Del resto, uno degli aspetti più belli di questo lavoro è che non si finisce mai di studiare. Per il futuro, mi piacerebbe affrontare progetti in cui ci siano tante altre cose da imparare, sia dal punto di vista artistico e del linguaggio visivo, che sul piano storico e soprattutto umano.

Stefano Macera

La rosa di Rilke. Elogio del dettaglio

Quando il dettaglio coincide con la storia

Liliana Cantatore

E' Leonardo da Vinci che collega il dettaglio alla perfezione. E certo non intendeva parlare soltanto di tecnica, ma anche di una particolare tensione emotiva per cui nei dettagli si manifesta l'anima e la capacità dell'artista, e in sede di ricezione si crea una intimità speciale tra un'opera - o magari una memoria – e chi osserva o ricorda.

Edmon Jalooux, amico di Rainer Maria Rilke e specialista della sua poesia, ci ha trasmesso la lettera di una sconosciuta che mi pare in proposito altamente significativa, Trovo questa testimonianza in una intervista di Marilena Garis, pubblicata in *Pangea* con il titolo di *L'emozione sconcertante – Viaggio nella vita di Rilke.*

Stavamo camminando lungo i cancelli del Lussemburgo ... Rilke si era avvicinato a me, quel giorno, tenendo in mano una splendida rosa ... Su quel cancello trovavamo, quasi ogni giorno, una vecchia donna robusta che mendicava con discrezione ... Non chiedeva nulla e i suoi occhi non si alzavano mai sui passanti. Ogni volta le lasciavamo una piccola elemosina ... Non avevamo mai visto i suoi occhi, né udito il suo ringraziamento: Quel giorno non aveva ancora ricevuto niente. Vidi Rilke inchinarsi davanti a lei, con rispetto, non un rispetto formale, ma un rispetto alla Rilke, un rispetto totale, di tutta l'anima. Inchinandosi posò la bella rosa sulle ginocchia della vecchia mendica. Ella allora alzò gli occhi su di lui, lo guardò e con gesto rapido e perfetto gli prese la mano, la baciò, e se ne andò via a piccoli passi, senza più mendicare per quel giorno.

Ecco un racconto fatto interamente di dettagli - e di una rosa che li riassume tutti. Potremmo anche non aver letto *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, scritto a Parigi in quello stesso periodo, e in qualche modo conoscerlo per intero. E questo episodio, così intenso e ricco di vibrazioni, potremmo interamente ricondurlo alla immagine della bella rosa sulle ginocchia della vecchia mendicante e sarebbe, questo visibile, capace di abbracciare tutto l'invisibile che potremmo aver trascurato o dimenticato. Questo sono, i dettagli: per usare una formula rilkiana, *api dell'invisibile*, l'essenza della poesia, il cuore segreto dell'arte.

Della poesia, della bellezza, dell'arte e dell'amore, del resto, la rosa è stata simbolo da sempre, Pensiamo alla *Nascita di Venere*, di Sandro Botticelli. Anche lì le rose cadono nell'aria, sospinte dai venti. Possiamo ricondurre questo ondeggiare alle guance rigonfie di Borea, ma sembrano animate di vita propria, appena create anche loro dalla stessa forza che fa nascere Venere dalla sua conchiglia. Quella stessa forza, quella stessa energia creatrice, quella comune bellezza è il vero centro del quadro – e, se vogliamo – dell'intero *Rinascimento.*

C'è un dipinto che amo molto, nella chiesa di Saint Sulpice, a Parigi, È *La lotta di Giacobbe e l'Angelo* di Eugène Delacroix. È un'opera monumentale, ricca di presenze – particolarmente massicce quelle centrali, dalle figure quasi michelangiolesche all'albero che domina la scena. In un angolo si snoda una misteriosa carovana, il verde che predomina ha una sua luce d'acquario, le stagioni sembrano congiungersi con un movimento simultaneo, foglie d'autunno, rigoglio di primavera, la luce e l'ombra, il giorno e la notte. E' come un sovrapporsi di voci, abitare una sinfonia. E tuttavia l'occhio torna al primissimo piano delle armi di Giacobbe gettate in terra alla rinfusa. Non tanto lo scudo, l'arco, la faretra con le sue frecce, la punta aguzza della lancia: invece proprio le vesti l'una sull'altra, in un groviglio di colori e di luce. Davvero un dettaglio nel dettaglio. E' tutto dipinto con un'unica fluida pennellata che valorizza ogni minima vibrazione. I tecnici la definiscono enflochetage ... Ma qui non si tratta di una semplice opera di bravura. Quel dettaglio è il respiro del quadro, il suo senso, equivale a una lezione di teologia. È la nudità di Giacobbe, il suo *svestirsi*, la rinuncia alla sua astuzia, alle sue armi, alle sue greggi, alla protezione delle sue donne – del resto anche'esse ingannate e ingannatrici – a permettergli di ritrovare se stesso, la sua identità, il nome che Dio gli aveva assegnato da sempre, *Israele*. A questo punto è tutto il resto che diventa, per quanto necessario, niente più che dettaglio ...

Un altro dipinto mi è molto caro, e qui il dettaglio sta all'opera come alla vita stessa dell'artista e ne rivela la tessitura e le ossessioni. E' *Il riposo in Egitto* di Caravaggio. I personaggi appaiono provati dal sonno e dalla stanchezza. Reggendo lo spartito all'Angelo che suona per addolcire il riposo, Giuseppe gratta l'uno con l'altro i suoi piedi affaticati. La musica li raggiunge, ma non la sentono e non la godono come tale. L'unico, speculare all'Angelo, che la segue con gli occhi pieni di lacrime, è l'asinello che pure si è caricato del loro peso. E l'autore stesso, oppresso dalle sue colpe, ma riscattato nell'arte dal dono della bellezza. *Io l'asino*, dice il Caravaggio. Agli appassionati di cinema non viene in mente l'asino Balthazar, immagine dell'umanità sofferente, protagonista del capolavoro di Robert Bresson *Au hasard, Balthazar?* E nella rappresentazione della Sacra Famiglia, come s'è detto, un peso rilevante hanno i piedi indolenziti e stanchi di Giuseppe che servono non a smentire, ma certo a correggere, quella che all'autore sembrava – ed era, in termini di committenza – una immagine devozionale.

"Lotta di Giacobbe con l'angelo" (1853-1861) di Eugène Delacroix, olio e cera su intonaco

Magari, per essere tale, un capolavoro ha comunque bisogno dell'umiltà quotidiana, di una immaginazione, diciamolo pure, anche un po' *pedestre.* Lo sa bene la poesia giapponese, che introduce sempre, nell'*haiku*, la freschezza di questo sorriso leggero, di questa forma di ironia. Questa è la voce di Yosa Buson (1716 – 1786), nella traduzione di Elena Dal

"Au hasard Balthazar" (1966) di Robert Bresson

Pra : *Guadare il fiume d'estate/ Felicità / Con i sandali in mano.* Appunto, con i sandali in mano. Il dettaglio nasce da una esperienza fisica ed emotiva essenziale, la riconosce e la riassume. Per questo porta nell'arte l'autenticità e lo spessore della vita. È in fondo il senso della famosa *madeleine* di Proust – il gusto dell'infanzia in un biscotto – ma anche il selciato sconnesso, il rumore di un cucchiaio, la freschezza di una tovaglia inamidata perché il tempo sopravvive negli strati profondi della memoria corporea e sensibile. Solo allora questi particolari diventano vere e proprie epifanie e stanno alla radice dell'arte. Sono una manciata di lettere in un'opera che si snoda in sette volumi, ma ne costituiscono l'essenziale.

Non diversamente capita, in musica, per le poche battute dell'inizio del *Tristano* di Wagner, la cui rappresentazione richiede, decurtata dei trenta minuti dei due indispensabili intervalli, una esecuzione di circa quattro ore, da cui si esce felicemente inebriati e felicemente stremati. Dirò di più: per esprimere la pienezza del desiderio, l'anelito a un amore che sconfina nell'infinito, è necessario solo un accordo (fa, si, re diesis e sol diesis) e all'interno di questo accordo la frizione di quell'unica nota discordante. Come se fosse una ferita esistenziale.

Al momento di andare in pensione, dopo una vita passata nella scuola, mi sono chiesta quale ricordo volessi portarmi dietro. E che fosse uno. Uno soltanto. È riaffiorato il sorriso di Claudio, un alunno tra i tanti, di cui ricordo a stento il cognome. Dopo una lezione coinvolgente ha sorriso. Non a me, ma a se stesso, a quanto aveva capito e riconosciuto di sé in quello che ero riuscita a trasmettere io. È questo, forse, il senso dell'elogio che ho voluto tessere oggi in queste righe. Un invito a trovare quell'unico dettaglio a cui vogliamo affidare noi stessi. E che ci salva.

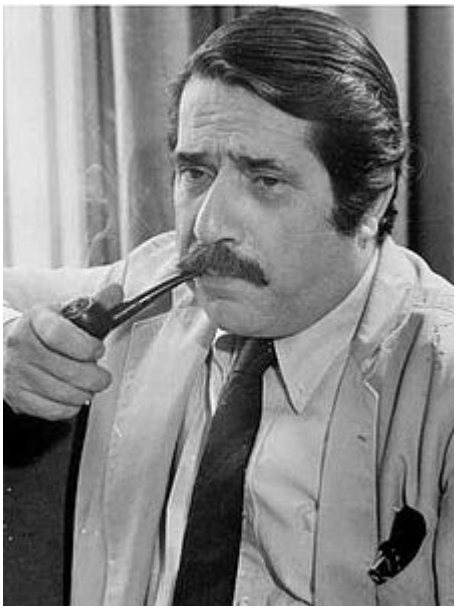
Liliana Cantatore

Flaiano, un critico acuto e intransigente

Daniele Poto

Trent'anni di recensione per scoprire lati inediti di Ennio Flaiano. Un personaggio che, per dirla con Walt Whitman, "ha contenuto moltitudini". Romanziere per un solo libro (*Tempo di uccidere*), sceneggiatore (anche di Fellini, memorabile il loro litigio), epigrammista, umorista, scrittore per il teatro (con l'indimenticabile fiasco di *Un marziano a Roma*) e, infine, anche recensore di cinema. Un critico irriducibile, severo, stringato, sintetico. Il libro pubblicato recentemente da Adelphi ha un titolo programmatico che fa capire il tenore dei testi: *Chiuso per noia*. Il cinema per Flaiano può essere tutto ma non incombenza noiosa per lo spettatore. Il divertimento può essere impegnato ma è innegabile la caratteristica di accostamento ludico alla proiezione. Questa raccolta è un cammino spezzato ma, proprio per questo, altamente significativo. La cronologia si divide in tre. Con una prima selezione che riguarda il periodo 1939/1948; una seconda che concerne l'intervallo 1949/1951 e una terza, conclusiva, (1967/1970) che quasi coincide con gli ultimi giorni di vita dello scrittore /recensore. Sono tre periodi significativi per immaginabili versi. Nel primo siamo nella temperie della Seconda guerra mondiale, periodo in cui il cinema, soprattutto in America, ma anche in Italia, continua a vivere di propria vita, ancorché declinante spesso su una deriva propagandistica. Nel secondo c'è la ripresa post-bellica, gli effetti di una lenta ripresa, con gli influssi del *piano Marshall* sulla cinematografia italiana e i primi prodromi di quello che degli anni '60 sarò descritto come il boom economico. Nel terzo e ultimo, Flaiano si fa meditabondo e non è un caso che l'ultimo contributo recensivo sia di un grave pessimismo. Il titolo *Perché non ci vado più* fa intuire lo stato mentale di chiusura verso il nuovo cinema che si affaccia alla ribalta negli Studios e nelle sale. L'agile volumetto rivela senza inganni predilezioni e anatemi di un recensore che non si perita di dire senza costrizione *embedded* quello che pensa dei film in circolazione e soprattutto delle mode, dei filoni in divenire. Il filone delle *Stroncature* è stato alimentato da Giovanni Papini e sostenuto, in tempi più recenti, da Giovanni Raboni. Poi è venuto il tempo delle veline degli uffici stampa e dell'intelligenza artificiale: altra storia. Quelli di Flaiano sono pensieri in libertà che non temono censure; giudizi pronunciati da un addetto ai lavori che è pienamente dentro al sistema ma pure molto avvertito e critico contro lo stesso. Un critico controcorrente e contro il pensiero conformista "in un Paese in cui è lecito esserlo solo nel modo giusto, approvato". C'è un'ammirazione sconfinata per le invenzioni cinematografiche di Charlie Chaplin. "In cui tutto porta il marchio così semplice e raro del genio". C'è l'icastica descrizione degli eccessi umorali di Orson Welles quando scrive: "i suoi personaggi appartengono a quella categoria che mangia il pollo con le mani, non per maleducazione, ma per eccesso di carattere, per prepotenza di immaginazione e di volontà!". Flaiano se la prende con gli eccessi produttivi di *Via col vento*. "Noi apparteniamo a quei pochi fortunati che non hanno avuto occasione di leggere il romanzo *Via col vento* e siamo certi che, dopo aver visto il film che ne è stato fatto, nessuna forza umana potrà obbligarci a leggerlo". Le quattro ore di durata lo annientano "Non è neanche un film: è un bazar, un'enciclopedia, una biblioteca circolante. E dentro c'è di tutto". Il compiacimento estetico dello spettatore deve misurarsi con un divertimento a tempo plausibile e qui siamo oltre i limiti di una ragionevole permanenza in una sala. Flaiano si schiererà, per altro verso, contro le indigestioni filmiche anche quando stroncherà la sovrabbondanza produttiva dei kolossal di Cecil De Mille. Ma c'è anche un Flaiano che non ti aspetti quando stronca *Anna Karenina*. "Più che un film sbagliato è il film della prudenza senile di Duvivier. Il romanzo di Tolstoj è diventato un dramma di Sardou, inutile andare tutti a Pietroburgo, bastava restare a Parigi, e inutile anche sacrificare Vivien Leigh". Che nostalgia per questo non tenersi e liberare giudizi icastici rispetto alla critica quasi sempre benedicente di oggi di fronte a quelli che, improvvisamente, diventano venerati maestri. Flaiano è raramente prevedibile nei giudizi. La repulsione per la noia è un a priori fondamentale perché quando scatta lo spettatore ha come unica soluzione, quasi l'obbligo morale, quella di abbandonare le sale. Dobbiamo pensare che le sale vissute e descritte da Flaiano nei suoi giudizi sono luoghi fumosi con la divisione in classe e in prezzo tra platea e galleria; dove si poteva entrare senza soluzioni di continuità prescindendo dall'orario di inizio anche perché si poteva vedere un film anche tre volte consecutive senza l'obbligo di rispettare la destinazione assegnata dalla biglietteria in un determinato posto. Dunque, il luogo aveva la sua importanza anche nella fruizione della visione filmica, a volte accompagnata dalla rivista d'avanspettacolo. Scorrendo il libro cogliamo anche la trasformazione di Flaiano che da giovane esordiente diventa navigato partecipante al mondo che lo alimenta ma senza mai farsi cogliere in conflitto d'interesse. Difatti non si troveranno recensioni dei film che ha sceneggiato. Nel 1949 la sua severità è proverbiale.

segue a pag. successiva


Ennio Flaiano (Pescara, 1910 – Roma, 1972)

"Via col vento" (1939) di Victor Fleming

segue da pag. precedente

Salva solo cinque pellicole delle centoventi prodotte in quella stagione pure ricca di esperimenti. Se la prende soprattutto con i soldi mal spesi dai produttori, con la prolificazione di figure che sono luoghi comuni: le cieche di Sorrento, i fornaretti di Venezia, le mute di Portici, le mani tagliate. Plaude al successo all'estero di quelli che ritiene prodotti di valori medi con questo intendendo i film più recenti di Rossellini, De Sica, Lattuada, Zampa, Castellani. Del resto, il neorealismo è al primo apparire e lo supporterà con maggiore entusiasmo nel momento dell'uscita dei suoi frutti più maturi, qualche anno dopo. Fiero di questa immagine di un'Italia che si rimboccava metaforicamente le maniche pur tra tanti stenti. Antidoto alla noia sono i fratelli Marx tendenza Groucho, segno di una fantasia non morta anche se il critico avverte che è un genere al tramonto, progressivamente destinato all'insuccesso commerciale e all'obsolescenza. Ma tra le righe si avverte la predilezione per il genere comico. Da un periodo di osservazione così vasto possiamo estrarre come gemme, come film preferiti *Ombre Rosse* di Ford, *Verso la vita* di Renoir e *Monsieur Verdoux* del già citato Chaplin. "Ogni epoca ha le sue passioni, il cinema è toccato a noi" - sostiene Flaiano. Come se una sorta di ineluttabilità fatale lo abbia richiamato nel buio di una sala a commentare quello che vede. Non sono recensioni accademiche ma dal dopoguerra in avanti lo scrittore coinvolge il cinema in un discorso complessivo di trasformazione sociale, criticando, a volte, la sua scarsa aderenza al reale, complice lo star system. Dopo aver visto il film *La cagna*, tratto liberamente dal suo *Melampus*, non ne fa oggetto di una recensione ma di un commento

Monsieur Verdoux" (1947) di Charles Chaplin

significativo. "Sono stato di soppiatto a vedere un film tratto da un mio racconto e non l'ho riconosciuto". D'altra parte, riconosce che nel passaggio dalla pagina scritta al trattamento filmico il tradimento è una sorta di fedeltà ossimorica necessaria. Ma il coraggio non gli manca se un articolo stronca con decisione *La terra trema* di Visconti che, certo, per la sua generazione rappresentava un bersaglio di rilevanti proporzioni. Le passioni di Ennio Flaiano prescindono dalla comfort zone e dalla popolarità. Sarà anche per questo, per la sua neutrale intransigenza, che oggi viene ripubblicato e letto da uno zoccolo duro di ammiratori. Flaiano non ha paura di coltivare inimicizie e dissapori nel nome della verità e di un giudizio estetico fondato. Sarà per questo che a 53 anni dalla prematura scomparso, è ancora oggi fortemente attuale.

Daniele Poto

"Verso la vita"(1936) di Jean Renoir

Hollywood e l'epopea western

Pierfranco Bianchetti

"Il mondo del West, con le sue lunghe marce di carri, le sparatorie e le rivalità per la conquista dei pascoli stava ormai scomparendo, quando apparvero i primi film western che avrebbero poi contribuito a renderla immortale.

Il mondo del West è uno dei più interessanti fenomeni culturali americani e il cow boy è tra gli eroi più popolari" (Il fascino del West- Il Cinema Grande Storia illustrata Istituto Geografico De Agostini Novara)

Ma con l'arrivo dei coloni e le recinzioni di filo spinato, per i cowboy la vita si fa dura, tanto che negli anni Venti molti mandriani decidono di abbandonare i pascoli per trasferirsi a Hollywood (negli anni Venti sono ben 509 i cowboy che lavorano nel mondo del cinema). Sono gli anni nei quali vengono realizzati molti film western spesso interpretati da personaggi reali in pellicole incentrate sulle loro imprese del passato.

A Hollywood nascono due tipi di western, quello romantico e quello d'evasione

Nel 1923 viene girato *Pionieri* di James Cruze, tratto da un racconto di Emerson Hough e nel 1924 *Il cavallo d'acciaio* di John Ford, che, come sappiamo, diventerà uno specialista del western, e nel 1925 è King Baggot a firmare *La lotta per la terra*. Nascono anche i primi eroi del western, che vedono protagonisti uomini coraggiosi e onesti, rapidi nell'estrarre la pistola e capaci di stare in sella con grande abilità. I loro nomi sono Max Aaronson, che interpreta il mitico Broncho Billy, il leggendario Tom Mix e ancora Buck Jones e Tim McCoy, ma anche le donne fanno la loro parte, però dati i tempi, devono limitarsi ad apparire solo nel ruolo della fedele compagna dell'eroe maschile. Tra le più note vi sono Dale Evans, Louise Platt e Jean Arthur.

Il western, un genere sempre più amato

Nel 1939 Harry Goulding, proprietario di un piccolo spaccio nel deserto al confine tra lo Utah e l'Arizona, entra in contatto con l'irlandese di seconda generazione John Ford, un regista che aveva in animo di realizzare un film tratto da un racconto di Ernest Haycox intitolato *Stage to Lordsburg*, che diventerà *Stagecoach* (e in italiano *Ombre rosse*). È Goulding che fa conoscere a Ford lo spettacolare panorama della Monument Valley, anche se esiste un'altra ipotesi secondo la quale sarebbe stato un vecchio commesso viaggiatore, fornitore dei pellerossa locali, ad indicare al regista il paesaggio straordinario che farà da sfondo a tanti film western.

Qui John Ford nello stesso anno gira *Ombre rosse*, che contribuirà al successo delle pellicole avventurose ambientate nel West molto apprezzate presso il pubblico americano, soprattutto durante la seconda guerra mondiale, accrescendo lo spirito nazionale.

Con *Ombre rosse*, considerato il capolavoro di Ford, l'impatto drammatico, le caratterizzazioni, il ritmo travolgente, sono diventati i canoni espressivi per tutti i film western della storia del cinema.

Memorabili ed impresse nella memoria dello spettatore, sono le celebri sequenze dell'assalto degli indiani alla diligenza, la sparatoria finale e soprattutto la lezione morale di Ford contro ogni forma di pregiudizio rappresentata da alcuni personaggi principali della pellicola apparentemente discutibili sul piano morale (il medico alcolizzato, la prostituta, il giocatore d'azzardo, l'evaso), ma pronti a riscattarsi per il bene comune.

"Ombre rosse" (1939) di John Ford

Nella Monument Valley il regista girerà tra gli altri film, *I cavalieri del Nord Ovest*, *Sentieri selvaggi*, *I dannati e gli eroi*, spesso utilizzando un cast di suoi attori fedeli quali John Wayne, John Carradine, Thomas Mitchell, Ward Bond.

La leggenda racconta che John Ford inviava loro un telegramma il cui testo perentorio non lasciava alternative: *"Ci troviamo domani tutti alla Monument Valley. Si gira un western!"*.

Hollywood e la questione indiana

"Il 29 agosto del 1900 - scrive Irene Bignardi su La Repubblica del 1° dicembre 2003 - *quattro fuorilegge della gang "Hole in the Wall" capitanata da Robert LeRoy Parker, meglio noto come Butch Cassidy, proprio lui, quello che sarebbe diventato il compagno di Billy the Kid e tanti cinema, fermarono il treno numero 3 della Union Pacific Railroad dalle parti di Table Rock, Wyoming, costrinsero il macchinista a staccare la carrozza passeggeri dal resto del treno e fecero saltare in aria la cassaforte del vagone postale, fuggendo con cinquemila dollari in contanti. Era solo una delle tante rapine che affliggevano all'inizio del secolo scorso i trasporti ferroviari del grande Ovest, ma anche per via della notorietà del capogang, l'impresa divenne leggendaria"*.

Una leggenda che sarà raccontata con un film di dodici minuti in tutto (una bobina di 250 metri di pellicola), diretto, fotografato e montato da un pioniere del cinema americano, Edwin S. Porter, classe 1870.

Il film, intitolato *The Great Train Robbery* (1903) viene lanciato sul mercato come una "fedele riproduzione" della famosa rapina al treno. *"Quello che è considerato-* afferma ancora Irene Bignardi- *con qualche approssimazione, il primo western della storia del cinema, in effetti fu girato in un New Jersey che faceva finta di essere il Wyoming e lungo la ferrovia del Delaware- Lackawanna. Era quattordici inquadrature, per un totale di dodici minuti, che fanno la cronaca dell'evento. E che finiscono con un'immagine diventata l'immagine simbolo del West: il capo banda con un'invenzione straordinaria, guarda dritto in macchina, il cappello alto sulla fronte, punta la pistola in direzione della macchina da presa e spara"*.

Pur non essendo l'unico film western girato in America, è uno dei primi blockbuster della storia del cinema. Per alcuni anni all'inizio della storia del western americano, i pellerossa sono dipinti come buoni selvaggi non privi di cuore come in *The Heart of a Indian* di Thomas H. Ince (1913), ma questa visione democratica e progressista non dura molto.

Spietati, crudeli, privi di morale, i pellerossa vengono raccontati sul grande schermo per molti anni con toni apertamente razzistici, ma John Ford ha sempre cercato di assolvere Hollywood da questa accusa affermando: *"Gli Indiani mi sono molto cari...C'è del vero nell'accusa che l'Indiano non è mai ritratto con giustizia nel western, ma l'accusa è stata falsamente generalizzata. L'Indiano non amava l'uomo bianco, e non era per niente diplomatico. Eravamo nemici e ci combattevamo. La lotta contro l'Indiano fu un fatto fondamentale nella storia del Far West. C'erano molti pregiudizi, e ne sussistono tuttora. L'Indiano ha una comprensione di noi molto più civile di quello che abbiamo noi di lui...Quando andavamo a girare nelle riserve, le prime volte, li trovavamo così poveri che crepavano di fame. Il compenso che ebbero per Stagecoach, li aiutò a rimettersi in sesto.*

Anche in seguito il cinema ha continuato ad aiutarli. Non è che dobbiamo considerarci dei santi per questo, però è un fatto. Cheyenne Autumn non fu il primo film a considerare l'Indiano con simpatia. Vi sono sempre stati registi che hanno cercato di mettere in chiaro il lato indiano del problema (1965)".

("Ford- John Ford" di Franco Ferrini il Castoro Cinema La Nuova Italia)

Gli attori bianchi interpretano i nativi americani

"Finito l'innamoramento – scrive Bruno Fornara – *gli indiani diventano, quasi tutti, infidi e aggressivi, parte del paesaggio naturale, quasi rocce e animali. Alterità assoluta e minacciosa, attaccano forti e carovane (I pionieri di James Cruze, 1923) treni, diligenze e stazioni di posta nei film di un regista come John Ford (Il cavallo d'acciaio, 1924, Ombre rosse, 1939). Nel 1950 si apre con Il passo del diavolo di Anthony Mann e L'amante indiana di Delmer Daves, un'era di revisionismo illuminato. Nel primo è un vecchio indiano a dire: "Non dobbiamo abbandonare questa terra. La terra è la nostra carne viva, la madre di tutti noi. Se dobbiamo perderla, per noi è preferibile morire. E nel film di Daves, grazie al sacrificio di una giovane indiana, Debra Paget, il bianco James Stewart riesce a portare la pace tra i soldati e gli indiani di Kocis (Jeff Chandler, attore bianco specializzato in parti di indiano)."*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Da quel momento diversi sono i film dalla parte dei pellerossa come *Il cacciatore del Missouri* di William Wellman (1951), *Il grande cielo* di Howard Hawks (1951), *L'ultimo Apache* di Robert Aldrich (1954), *La tortura della freccia* di Samuel Fuller (1957), con Rod Steiger deciso a diventare un Sioux e *Il grande sentiero* di John Ford (1964).

Sono anni nei quali però Hollywood dimostra una forma di razzismo evidente facendo interpretare ad attori bianchi i nativi americani, spesso sfiorando il ridicolo, mentre i veri nativi possono solo fare le comparse.

In *Furia indiana* di George Sherman, incentrato sulla resistenza, sulla sconfitta e sulla morte del capo indiano Lakota, i protagonisti sono Victor Mature nel ruolo di Cavallo pazzo e Susan Nall, la sua donna. In *Il giuramento dei Sioux* di George Marshall (1952) Charlton Heston è un bianco allevato dai Sioux, ma anche Anthony Quinn, già nel 1944, aveva interpretato il grande capo Mano Gialla (1944) nel film di William A. Wellman *Buffalo Bill* e a Jack Palance nel 1953 viene affidato il ruolo dell'apache Toriano in *La freccia insanguinata* di Charles Marquis.

L'elenco degli attori bianchi che Hollywood ha utilizzato per molti film è lungo e comprende anche Burt Lancaster nel celebre *L'ultimo Apache* (1954) di Robert Aldrich, Sal Mineo (uno dei protagonisti di *Gioventù bruciata*) nei panni di un pellerossa in *Il grande sentiero* (1964) di John Ford e l'indimenticabile Dustin Hoffman in *Piccolo grande uomo* (1970) di Arthur Penn è Jack Crabb, bianco adottato dai Cheyenne, testimone delle stragi compiute dal generale Custer poi sconfitto e ucciso nella battaglia di Little Big Horn.

Gli anni '50 e la maturità del film western

Dopo un periodo di grande splendore nel secondo dopoguerra, il western non è più nelle corde del pubblico americano, ma quando arrivano gli anni '50 rifiorisce anche grazie alle pellicole a colori sempre più tecnologicamente perfezionate e a tematiche interessanti e avvincenti. Tutti gli studi cinematografici di Hollywood producono film sulla Frontiera americana ottenendo ottimi risultati al box-office e nascono divi e dive del western come Barbara Stanwyck, Jane Russell, Anne Baxter, Alan Ladd, John Wayne, Jack Palance, Glenn Ford e altri.

"Furia selvaggio" (1958) di Arthur Penn

Nel 1952 Fred Zinnemann gira *Mezzogiorno di fuoco*, uno splendido e coraggioso film sulla solitudine e sulla paura. Uno sceriffo, da solo, poiché tutti gli amici e gli abitanti del paese lo hanno abbandonato, deve affrontare quattro banditi che vogliono ucciderlo. Egli riuscirà ad uscire vincitore nello scontro finale per poi lasciare per sempre il villaggio dopo aver buttato nella polvere la sua stella.

Straordinario è Gary Cooper in quest'opera leggendaria, nota anche per la coincidenza della durata del film e quella dell'azione della trama. Le musiche di Dimitri Tiomkin risulteranno determinanti nella buona riuscita del film, che tuttavia avrà problemi con la censura, perché letto da alcuni come una critica alla Commissione per le attività antiamericane nel maccartismo imperante in America.

Gary Cooper girerà il mondo per sostenere la promozione di *Mezzogiorno di fuoco.* L'attore sarà anche in Italia, a Roma e a Milano dove una foto lo ritrae mentre sceglie delle cravatte da acquistare prima di presentare il film davanti al pubblico del cinema Manzoni.

Nel 1954 esce nelle sale *Johnny Guitar* di Nicholas Ray, destinato a mutare profondamente il genere western. Cupa, torbida, intellettuale e ben recitata, la pellicola magistralmente interpretata da Joan Crawford e Sterling Hayden, è incentrata su due donne, Vienna, proprietaria di un saloon ed Emma, che si contendono l'amore di un pistolero. Celebre è anche il tema musicale scritto da Victor Young, che farà il giro del mondo.

Il 1958 è l'anno di *Furia selvaggia - Billy the Kid* di Arthur Penn, protagonista un giovane ed affascinante Paul Newman. La leggenda del pistolero Billy the Kid e dello sceriffo Pat Garrett, più volte portata sullo schermo, è qui rappresentata in chiave psicanalitica. Il film segna un ulteriore passaggio nella storia del western, dall'epica allo psicodramma.

"Johnny Guitar" (1954) di Nicholas Ray

"Mezzogiorno di fuoco" (1952) di Fred Zinnemann

Il western diventa maggiorenne

L'epopea dei "coraggiosi" pionieri in viaggio verso l'Ovest in lotta con i pellerossa che difendono la loro terra, *è considerata un rifiuto* da parte dei nativi di impedire l'avanzata del progresso tecnologico (il treno, il telegrafo, lo sfruttamento di materie prime, la nascita di città di frontiera portatrici di civiltà).

Il Governo degli Stati Uniti dopo la Guerra Civile tra nordisti e sudisti, vinta dai primi, aveva necessità di trasferire molti lavoratori, anche afroamericani (gli ex schiavi), dal sud verso le grandi fabbriche del nord in pieno sviluppo. Era quindi necessario per completare la costruzione di una nuova società, la definitiva sconfitta dei nativi americani all'Ovest relegati poi in riserve, mentre i neri sono di fatto cittadini soltanto agli occhi della legge, ma soggetti a una forte discriminazione razziale che li emargina.

Hollywood, che per molti anni ha imposto con i suoi film una falsa narrazione della realtà, soprattutto alla fine degli anni Sessanta, è costretta a mutare rotta. In questa nuova fase il western diventa "maggiorenne" (titolo di una bellissima rassegna curata negli anni '50 dal critico Tullio Kezich) e propone visioni diverse del mito della Frontiera.

'Con "Notte senza fine" di Walsh – scrive Goffredo Fofi – *il western scopre la psicanalisi e con "La frustata" di Sturges e "La lancia che uccide" di Dmytryk la potenza dell'Edipo e la crisi del matriarcato, con "Johnny Guitar" e "Jess il bandito" di Ray l'amore, la donna, il romanticismo, la gioventù ribelle, con "L'ultima caccia" di Brooks lo sterminio dei bisonti per distruggere un popolo, con "L'ultimo apache" di Aldrich la caccia all'indiano, con "Rancho Notorius" di Lang l'ambiguità di una legge che raramente è giustizia, con i film di Mann con James Stewart e Gary Cooper la fragilità degli eroi e la determinazione morale che può sorreggerli, con "Donne verso l'ignoto" di Wellman l'arrivo delle donne della frontiera , ancora con Dmytrik ("L'ultima notte a Warlock"), il tradimento e l'omosessualità, ancora con Daves in "Quel treno per Yuma" il fascino del male e in "Cowboy" la miseria di un mestiere troppo idealizzato, con King ("Romantico avventuriero") cosa costa il ruolo del buon tiratore, con "Un dollaro d'onore" di Hawks, per quanto puerile, l'eroe caduto e la fatica del riscatto, con "La campana ha suonato" di Dwan ancora la "caccia alle streghe", con "Il cavaliere della valle solitaria" di Stevens la malinconia del vagabondo senza famiglia'.*

Il western moderno

Nel 1970 escono sugli schermi alcuni film oltre al già citato *Piccolo grande uomo*, che rivoluzionano il modo di interpretare la storia della Frontiera Americana.

Soldato blu di Ralph Nelson è il capostipite del

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

western filo indiano degli anni '70 che ricostruisce l'episodio di Sand Creek, lo sterminio di un villaggio dei Cheyenne ad opera della cavalleria dalle giubbe blu. La pellicola ci mostra attraverso una violenza inedita come l'uomo bianco, considerato dalla narrazione ufficiale portatore di civiltà, non è meno feroce dei "selvaggi" pellerossa.

Dello stesso anno è *Un uomo chiamato cavallo* di Elliot Silverstein con Richard Harris nei panni dell'aristocratico inglese John Morgan catturato dai Sioux e trattato come un cavallo da soma. L'uomo, dopo aver ritrovato la sua dignità perduta, finirà per diventare capo della tribù. Interessante film che ci racconta la scoperta da parte di un bianco del mondo dei nativi americani tutt'altro che selvaggio e che rovescia di fatto la filosofia del classico western.

"Piccolo grande uomo" (1970) di Arthur Penn

Nel 1972 è Sidney Pollack a firmare *Corvo rosso non avrai il mio scalpo!* interpretato da Robert Redford nel ruolo di un vero cacciatore della montagna del Colorado, Jeremiah Johnson, che sposa la figlia del Capo Tonante della tribù delle Teste Piatte. Ma un'altra tribù, i Corvi, guerrieri feroci, sterminano la sua famiglia. Jeremiah allora ingaggerà con i nemici una lotta senza quartiere tra le splendide Montagne Rocciose. *Corvo rosso* vuole essere un omaggio alla cultura dei nativi per nulla inferiore a quella dei bianchi. Il film porterà Redford a formarsi una coscienza incentrata sull'ecologismo e a scoprire i monti dello Utah dove costruirà il suo Sundance Institut, la scuola per i giovani registi indipendenti provenienti da tutto il mondo.

"Corvo Rosso non avrai il mio scalpo!" (1972) di Sidney Pollack

Nel 1990 ecco un'altra pellicola celebre, *Balla coi lupi*, diretta e interpretata da Kevin Costner. Durante la guerra di Secessione il tenente Dunbar, dopo aver lasciato l'esercito, si aggrega ai Sioux. Benché razzista, l'ex soldato conquistato dal mondo degli indigeni, lascia il proprio nome e i propri pregiudizi per diventare "Balla coi lupi".

E ancora nel 2006 Terrence Malick realizza *The New World*, incentrato sull'amore tra Pocahontas, principessa indiana e l'esploratore John Smith. Il film narra lo scontro tra due mondi, quello dell'Occidente conquistatore e quello dei nativi americani destinati ad essere sconfitti.

Tombstone, la sfida all'O.K. Corral

Nella cittadina di Tombstone, Arizona, a poche miglia dal confine con il Messico, gli sceriffi guidati da Wyatt Earp e affiancati dal dentista, ma anche giocatore d'azzardo, Doc Holliday (un uomo tormentato e malato di TBC), si scontrano con la banda dei Clanton-McLowry presso l'O.K. Corral, un recinto di cavalli vicino a dei grandi magazzini della cittadina. Nella sparatoria che dura pochissimo, tre dei banditi vengono uccisi mentre Morgan Earp e Doc Holliday sono leggermente feriti.

"*Nel 1877 Doc aveva conosciuto a Dodge City Earp* – scrive Stefano Della Casa - salvandogli *la vita in un bordello e l'amico ricambiò il piacere due anni dopo a Tombstone, dove era diventato sceriffo mentre Holliday era incriminato per l'assalto a una diligenza. Earp lo fece assolvere e in cambio lo vorrà al suo fianco il 26 ottobre 1881 nella violenta sparatoria (un minuto esatto) contro i Clanton".*

Ma, come diceva John Ford, *"è meglio scrivere la leggenda, non la storia. E così Earp diventa l'eroe del progresso, l'americano coraggioso che sfida i banditi perché impediscono la costruzione del Grande Paese, della nuova e libera nazione*".

Gli Stati Uniti d'America avendo una storia molto breve rispetto all'Europa e all'Oriente, attraverso il cinema "vendono" in tutto il mondo i loro pochi momenti storicamente importanti (la guerra di Secessione, la battaglia di Fort Alamo, le guerre indiane, la dura vita dei cowboy). Così l'OK. Corral diventa un mito che Hollywood certamente non si fa scappare.

Nel 1947 con *Sfida infernale*, il regista John Ford sceglie il volto pulito di Henry Fonda per il ruolo di Wyatt Earp, mentre Holliday è interpretato da Victor Mature. Ma già nel 1939 la vicenda della sparatoria era stata raccontata da Allan Dwan in *Gli indomabili*, protagonista Randolph Scott. Altre versioni cinematografiche si susseguono con il passare degli anni. Howard Hughes, il miliardario eccentrico che gira film a tempo perso, firma una pellicola mitica, *Il mio corpo ti scalderà* con Jane Russell e Jack Buetel. Doc Holliday, interpretato da Walter Huston, è un medico compiacente che affida Billy the Kid, ferito da Pat Garrett, alle cure della provocante Rio, la sua donna (l'omosessualità che aleggia nella storia è appena sussurrata per evitare la censura).

"Sfida all'O.K. Corral" (1957) di John Sturges

Nel 1953 John Sturges gira *Sfida all'O.K. Corral* (1957) con Burt Lancaster e Kirk Douglas e *L'ora delle pistole* (1967) con James Garner e Jason Robards. Earp sarà presente anche in *I giustizieri del Kansas* di William Castle e I *tre sceriffi* di Fred F. Sears (1958).

Nel '71, ispirandosi alla vicenda dell'O.K. Corral, Frank Perry gira un western in qualche modo revisionista intitolato *Doc*. "*Qui* – scrive ancora Steve Della Casa – *i fratelli Earp e i fratelli Clanton si odiano per questione di soldi e i primi fanno un agguato ai danni dei secondi nel leggendario Corral: Holliday (il corpulento Stacy Keach) sarà coinvolto suo malgrado nella vicenda*".

E ancora *Tombstone* (1993) di Pan Cosmatos con Kurt Russell, Val Kilmer e Sam Elliott è una versione nella quale ci si interroga e si mostra senza mezzi termini il tema della vendetta, della violenza e del denaro come unico obiettivo.

Infine, l'anno dopo Lawrence Kasdan è l'autore di *Wyatt Earp* con Kevin Costner, un film che si è guadagnato due Razzie Awards (i premi per le pellicole più brutte della stagione), per il peggior remake e per la peggiore interpretazione del protagonista.

Billy the Kid, il pistolero

Il suo vero nome è William Bonney ma entra nella leggenda del West come Billy the Kid. È un giovane fuorilegge che vuole vendicare la morte dell'allevatore John

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Tunshall (il suo datore di lavoro), ucciso nella Lincoln County War. A capo di una banda di disperati, compie ventuno omicidi prima di essere a sua volta ucciso dallo sceriffo Pat Garrett, un suo amico passato dalla parte della legge. È il 1981 e a soli ventun anni Kid entra nella leggenda soprattutto di Hollywood che lo vede protagonista di più di venti film nei quali è raccontato in modi molto diversi.

In *Billy the Kid* (1930) di King Vidor è interpretato in versione romantica da Johnny Mack Brown e da Robert Taylor in *Terra selvaggia* (1931) di David Miller, seguito da un impulsivo Audie Murphy in *The Kid from Texas* (1950) di Kurt Neuman e da un ambiguo pistolero in *Il mio corpo ti scalderà* (1943) di Howard Hughes.

"Billy the Kid" (1930) di King Vidor

"Pat Garrett e Billy the Kid" (1973) di Sam Peckinpah

Poi tocca al già citato *Furia selvaggia* (1958) di Arthur Penn. "*Il film* - scrive Emanuela Martini – *apre la strada alla rivisitazione dei miti western, che crea almeno un'altra rappresentazione del Kid: Kris Kristofferson in Pat Garrett e Billy the Kid (1973) di Sam Peckinpah, dove però è il Pat Garrett di James Coburn a incarnare le vere contraddizioni del West. Gli ultimi interpreti del Kid sono stati Michael J. Pollard, antiromantico e psicopatico di Dirty Little Billy di Stan Dragoti, Emilio Estevez, giovane e influenzabile, in Young Guns (1988) di Christopher Cain e Young Guns II (1990) di Geoff Murphy, Val Kilmer di La vera storia di Billy the Kid (1989) di William A. Graham*". Emilio Estevez, dopo aver interpretato il celebre pistolero, ha affermato: "*Più che un bandito, Billy era un soldato che credeva di battersi per una giusta causa. Per questo uccideva con freddezza, senza passione. L'amicizia la riservava ai cinque della sua banda, in fondo la sua vera famiglia*".

Intramontabile il mito di Billy è ancora presente in *The Kid* (2019) di Vincent D'Onofrio che lo mostra più ingenuo e alla ricerca di una sua identità (ben interpretato da Dane Dehaan), mentre Pat Garrett è un ottimo Ethan Hawke. Infine, nel 2021 in *Old Henry* di Potsy Ponciroli, Billy, che nel film si chiama Henry Mc Carthy, è interpretato da uno straordinario Tim Blake Nelson, un antieroe costretto suo malgrado a impugnare la pistola.

"La storia del generale Custer" (1941) di Raoul Walsh

Le mistificazioni della storia del West che Hollywood ha portato sullo schermo

Nel 1993 arriva sugli schermi un film importante come *Posse – La leggenda di Jessie Lee*, diretto dal regista Mario Van Peebles. Racconta il regista:"*Posse è un western revisionista. Hollywood finora ci ha mostrato solo la faccia bianca della conquista del West e il pubblico ci ha creduto. Eppure, dopo la fine della schiavitù, il West è stato invaso da ex-schiavi di colore in cerca di libertà e fortuna. Hanno persino fondato delle città di colore, era famosa Boley, in Oklahoma. Piano piano hanno capito che non avevano diritto di votare, pur essendo formalmente cittadini liberi e, soprattutto, che i pionieri non avrebbero mai permesso loro di diventare proprietari terrieri. Lo scontro sociale è stato durissimo: ci sono stati incendi, linciaggi, soprusi violenti a migliaia. È l'altra faccia del 'sogno americano'. Il cinema ha riscritto la storia dei pellerossa. Ha raccontato la realtà del genocidio. Della violenza subita dagli afroamericani all'epoca della frontiera nessuno aveva ancora parlato".* (Ciak luglio 1993)

Nel 2021 Jeymes Samuel gira *The Harder They Fall*, un western (il suo debutto alla regia), che è un'altra nuova rilettura della storia americana da lui commentata così: "*Nel Far West un cowboy su quattro era nero, ma il cinema ha sempre preferito mostrare donne e persone di colore in posizioni di sudditanza o schiavi: la bugia è quella che ci è stata propinata da Hollywood finora*".

Un'altra leggenda hollywoodiana è quella relativa alla figura discussa del generale George Armstrong Custer. Giovane allievo ufficiale piuttosto indisciplinato di West Point, Custer si afferma nella sua carriera militare comandando vari reparti anche nella Guerra di secessione. Più volte congedato e riarruolato, arriva al grado di Generale con il quale consegue una vittoria in una battaglia contro i Sioux. Razzista, arrivista e spietato con i pellerossa, l'ufficiale che non nasconde l'ambizione di candidarsi per essere eletto Presidente degli Stati Uniti, al comando del 7° cavalleggeri il 25 giugno 1876 nel Montana affronta (incoscientemente) alla ricerca di gloria i pellerossa delle tribù Lakota e Cheyenne in una disastrosa battaglia, quella di Little Big Horne, nella quale morirà insieme ai suoi soldati.

Di questo reparto l'unico sopravvissuto sarà il trombettiere Giovanni Martini, un immigrato italiano che si era arruolato nelle Giubbe Blu. Custer gli aveva affidato il compito di sfuggire all'accerchiamento e di galoppare fino al contingente del capitano Benteen che avrebbe dovuto raggiungerlo per sconfiggere gli indiani molto superiori numericamente. Quando due giorni dopo i cavalleggeri di Benteen giungono sul posto e trovano il 7° cavalleria completamente annientato.

Il cinema ovviamente ha esaltato in molti film l'eroe Custer, tra i quali, *La storia del generale Custer* (1941) di Raoul Walsh con Errol Flynn; *La strage del 7° Cavalleggeri* (1954) di Sidney Salkow; *L'ultima battaglia del generale Custer* (1958) di Lewis B. Foster; *Custer, eroe del West* (1967) di Robert Siodmak; *La battaglia di Little Bighorn* (2020) di Molly Hermann.

A Hollywood fino agli anni Sessanta i pellerossa insieme agli afroamericani sono stati a lungo discriminati dal cinema, ma fortunatamente dagli anni Settanta in avanti l'immagine dei nativi è stata rivalutata.

Il 27 marzo 1973 al Dorothy Chandler Pavilon durante la Cerimonia degli Oscar, la statuetta per il migliore attore va a Marlon Brando per la sua interpretazione di Don Vito Corleone in *Il padrino* di Coppola, ma con grande stupore del pubblico in sala al suo posto a ritirare l'Oscar Brando (impegnato in una manifestazione di protesta a Wounded Knee) ha inviato una ragazza di nome Sacheen Littlefeather che velocemente raggiunge il microfono e di fronte a un sorpreso Roger Moore incaricato di premiare il vincitore dice: "*Mi chiamo Piccola Piuma e sono Apache. Stasera rappresento Marlon Brando, il quale mi ha chiesto di informarvi in un lungo discorso – non posso tenerlo a causa dello scarso tempo a disposizione, ma fra qualche istante lo consegnerò alla stampa*". Nel messaggio Marlon Brando ha scritto: "*Non posso ritirare il premio per il trattamento riservato ai nativi americani dall'industria cinematografica e televisiva e della rappresentazione stereotipa che ne veniva fatta*". Con questo suo gesto il grande divo ha reso omaggio al coraggioso popolo dei pellerossa, vittima dei colonizzatori europei, i pionieri, che li hanno privati delle loro terre con una discriminazione razziale su base etnica, causa del razzismo ancora oggi non superato negli Stati Uniti d'America.

"Posse – La leggenda di Jessie Lee" (1993) di Mario Van Peebles

Pierfranco Bianchetti

Un incontro con Andrea Segre per parlare di Noi e la grande ambizione e di molto altro

Tonino De Pace

Da sud a nord, scoprendo e riscoprendo il valore del confronto, del dibattito, dei temi da squadernare per una partecipazione che sia intensa, che sia politica, Segre porta in giro sé stesso e il suo nuovo film *Noi e la grande ambizione*. Nato dall'avere intuito che i giovani partecipavano al film dal quale questo prende le mosse, Segre, come un cineasta militante, ha imbracciato la telecamera e con una troupe ridotta al minimo essenziale, ha filmato molte delle occasioni di proiezione del film *La grande ambizione* da cui tutto è partito, come racconta nell'intervista, dopo quella partecipatissima assemblea a La Sapienza di Roma.

Il desiderio di fare politica attraversa le nuove generazioni, spingendole a trovare quel possibile orizzonte che trasformi l'individualità in condivisione collettiva.

Le scene inedite del film e qualche sequenza del backstage fanno da contorno al senso ultimo del documentario: parlare dell'oggi attraverso una figura così *paterna*, così carismatica come quella di Berlinguer.

Quel carisma politico oggi è scomparso, ma non è scomparsa la voglia di fare politica, ma tutto è declinato attraverso altre forme, altre regole e qui Segre lavora con il cinema per svelare con le immagini le verità sopite, le differenti verità che spesso troviamo mistificate negli altri mezzi di informazione.

Segre sembra accompagnarci da Venezia a Palermo e viceversa per ascoltare le vere voci degli spettatori e fare trasparire l'inadeguatezza di una realtà politica odierna che diverge da ogni radicamento. Ci accompagna, soprattutto, per farci sentire la voce dei più giovani e il loro autentico rammarico per non potere appartenere ad un movimento politico grande come accadeva in passato, una *casa* politica che sia anche luogo di elaborazione.

Quel "Noi" del titolo rimarca il presente, ma anche lo smarrimento di una ambizione perduta, sentimenti che sanno di solitudine.

È su questo disagio che ci è piaciuto parlare con il regista di *Noi e la grande ambizione*, un film che sa mettere a punto un meccanismo di politica culturale che riempie un vuoto, disegnando con larghe pennellate qualche idea per il futuro.

Andrea Segre (Dolo, Venezia, 1976)

Abbiamo avuto l'opportunità di incontrare Andrea Segre a Palmi in occasione di una delle sue tappe del giro in Italia per promuovere questo suo nuovo film. È stata una chiacchierata nella quale il regista padovano ha dimostrato la sua disponibilità al dialogo, rivelandosi, come d'altronde il suo lavoro artistico dimostra, un attento osservatore della realtà politica italiana. Un controllato ottimismo domina le sue previsioni sul futuro del Paese confidando, soprattutto, sulle giovani generazioni a cui questo film in qualche misura è dedicato. C'è la necessità di uscire dagli slogan confezionati, di abbandonare le etichette. In questi mesi i movimenti giovanili hanno dimostrato la voglia di partecipare, ma non amano i simboli e le sigle, solo da questa consapevolezza può partire un rinnovamento partecipato.

Con il tuo film hai attraversato l'Italia e questo film-documentario ne è il resoconto e da quello che abbiamo visto c'è una voglia di politica tra i più giovani che però sembra diventare condiviso solo sulle grandi questioni internazionali e mi riferisco alla Palestina. Sulle questioni che riguardano la sanità, la scuola, i salari bassi, la precarietà nel lavoro non si trova una partecipazione così numerosa e le energie individuali non diventano condivisione collettiva tutto sembra restare affidato ad una contestazione a volte solitaria.

Credo che le vicende come quelle della Palestina, i movimenti sulle questioni ambientali, delle donne hanno creato momenti di alta emotività e quindi di grande passione e ciò ha permesso di fare emergere una vivacità e una sensibilità che hanno dimostrato l'esistenza di questa volontà, così come anche il mio film dimostra che questo esiste. Sono venuti decine di migliaia di ragazzi a vedere questo film e questo significa che stanno cercando qualcosa. Quindi questa umanità esiste ed è un fatto che poi queste sensibilità non trovino il modo di ritrovarsi è perché non si può imporre ai più giovani di pensare alle forme di organizzazione novecentesche. Non si può pensare di aggregare queste sensibilità dai partiti, dai sindacati o dalle lezioni. Siamo in una fase

segue a pag. successiva

Da sx: Elio Germano, Andrea Segre, Andrea Pennacchi, Francesco Acquaroli... una delle tante volte nell'Associazione Enrico Berlinguer a Roma, quartiere Quadraro via Opita Oppio, 24. L'Associazione si è messa a disposizione di tutto lo staff della produzione, collaborando attivamente per la riuscita dell'opera

segue da pag. precedente

di rinnovamento delle forme organizzative anche perché l'elemento nuovo che va valutato è l'intersezionalità. Cioè, io non faccio parte soltanto del partito, del sindacato o centro sociale. Oggi c'è la volontà di considerarsi liberi di appartenere a più soggetti partecipativi. Non è più essenziale il tema dell'appartenenza. D'altra parte però è anche vero che la grande organizzazione serve, altrimenti la grande partecipazione delle piazze della Palestina o del movimento delle donne rischiano di non arrivare al dunque. C'è la necessità di definire nuove organizzazioni. Di questo c'è traccia nel film. La domanda resta aperta. C'è anche la necessità di persone capaci a catalizzare questa partecipazione. Forse senza Mamdami a New York quello che è successo non sarebbe avvenuto. Però del resto anche Mamdami senza quei movimenti non sarebbe esistito. Bisogna ripensare in questo senso la riapertura degli spazi dei partiti e dei sindacati e forse ricordare che Papa Francesco, se non sbaglio, a Napoli disse aprite le chiese e fate lavoro sociale, laboratori e altro. Forse è questo che bisognerebbe fare anche da parte delle organizzazioni politiche.

Questo film trova la sua origine in La grande ambizione. In quel film c'è una straordinaria intuizione che personalmente trovo molto bella che è quella di raccontare il Berlinguer privato e in questo nuovo film quelle sequenze ricompaiono anche attraverso i backstage …

Si certo, ma è un Berlinguer privato collegato al politico che oggi è diventato "il personale è politico". C'è una sfumatura di diversità tra queste due affermazioni. Istintivamente quando parli di privato viene da pensare che sei contro la proprietà privata. Il personale fa riferimento alla propria vita, quello che ti tocca. Nella politica è essenziale portare le emozioni, se diventa professionalizzazione è finita. Io voglio poter piangere per i bambini, per le donne, voglio, anche divertirmi, in altre parole, che nella politica ci sia una dimensione personale. Quindi quello che abbiamo messo in scena è il personale politico di Berlinguer.

Dopo questa esperienza credi che tra trenta anni sarà possibile raccontare un uomo politico di oggi, un leader o non c'è nessun motivo per raccontare qualcuno che oggi è sulla scena politica.

Se avesse le idee chiare direi di sì. In questo momento chi racconterei? Non so forse l'unico che potrei raccontare è Madani. Perché dice delle cose chiare.

Anche Berlusconi diceva delle cose chiare…

Infatti li hanno fatti i film su Berlusconi… comunque l'importante non è fermarsi ai personalismi. Le cose che ci siamo detti con il mio produttore, il mio co-sceneggiatore Marco Pettenello e con Elio Germano che questo non doveva essere un film su Berlinguer. Doveva essere un film che ti dava degli strumenti per leggere il mondo e che ancora oggi ti aiutava a capire in che guaio siamo. Quando Berlinguer diceva che bisognava uscire dai meccanismi automatici del mercato altrimenti la società diventa ingiusta e diseguale, di cosa sta parlando? Di oggi!

Si è vero sono straordinariamente attuali alcune riflessioni che emergono in "La grande ambizione"…

Si perché Berlinguer era un genio della politica, era lungimirante. Ma allo stesso tempo non possiamo aspettare il prossimo genio della politica.

Torniamo a "Noi e la grande ambizione" quello che ho apprezzato molto è la capacità di questi giovani di ascoltare una qualità che forse non è così diffusa e non lo era neppure nel passato. Questi ragazzi provano ad ascoltarsi oppure è solo un'impressione?

Si c'è questo però è anche vero che questi incontri sono stati fatti seguendo delle regole. La prima era quella di spegnere i cellulari per due ore e difatti ho messo quella cosa che dice una delle partecipanti a questo proposito per farlo capire. L'altra era che si doveva parlare di oggi e non degli anni '70 e io facevo da moderatore in difesa delle "minoranze". Quando uno parlava troppo davo la parola a chi aveva parlato di meno. Ma io per il resto ero abbastanza defilato in questi incontri. Quello che invece ho potuto notare è un'attenzione e una competenza che non è comune. Non usano parole a caso ma precise e profonda nel cercare la parola giusta e poi la lucidità dei ragionamenti. Questo significa che si tratta di persone che queste cose le pensa e le ha elaborate. Questi parlano e bene e pensano bene non per il mio film, ma perché lo fanno già da prima di comparire sul set.

Ci sono delle differenze tra sud e nord nell'affrontare questi temi o c'è un comune sentire?

No, c'è un comune sentire. Non ho sentito differenze, sarà perché in ogni città ho scelto delle persone differenti, diverse che diventano anche trasversali. Nel senso che c'erano delle tipologie all'interno di questi gruppi. Ma non posso dire che ci fossero delle differenze nell'affrontare i temi. Credo che in fondo le differenze tra sud e nord in Italia si stiano assottigliando e poi invece stanno entrando le differenze del mondo.

Avevi già in mente mentre giravi "La grande ambizione" di girare anche questo film?

No assolutamente. L'idea mi è venuta quando ho iniziato a percepire che il film stava generando un dialogo tra le le generazioni. Il film stava uscendo da quel dire *andiamo a vedere le nostre epoche* cioè da quelle nostalgie inutili. Mi piace molto che una spettatrice abbia detto che questo film deve liberarci dalla nostalgia e un'altra dice va bene la nostalgia ma se è una nostalgia verso il futuro. Quando ho capito che il film stava andando in quella direzione e l'ho capito con chiarezza all'assemblea alla Sapienza [l'assemblea ripresa nel film n.d.r.] e lì per fortuna ho avuto l'intuizione di portare un operatore. È stata un'assemblea nata dalla voglia di parlare del film e l'abbiamo fatta all'aperto perché non c'era un'aula così grande per tutti. Da lì è partito da quella assemblea che mi ha definitivamente chiarito qualcosa che avevo già in mente.

Come è stato il rapporto con Elio Germano come sempre attore versatile e capace di entrare nei ruoli con straordinaria facilità cosa che è successa anche con il tuo film…

Ho scelto Elio Germano perché è un grandissimo attore, ma anche perché ha il fisico giusto e poi perché ho condiviso con lui esperienze militanti assembleari. Abbiamo condiviso questi momenti di militanza e sapevo che lui aveva voglia e capacità di raccontare anche quella dimensione della vita e non di celebrare il personaggio. Stare dentro al film non per costruire un santino del personaggio, ma per aiutarci a riflettere sulle cose su cui stiamo riflettendo.

Ultima questione. Questo film che legame ha con un film come "Molecole" che abbiamo molto amato? Sono due film che guardano al padre. In uno la ricerca è esplicita, nell'altro Berlinguer può diventare un padre per chi padre non ha in questi tempi?

In verità non l'ho mai letta così, però ci sono delle cose di Berlinguer che mi hanno colpito pensando a mio padre. Entrambi sono morti per un problema cardiaco a 62 anni e questo non può che risuonare dentro al film. Ma c'è anche un'altra cosa che ho potuto verificare tra queste due figure ed è il rapporto con il silenzio. Dalle ricerche che abbiamo fatto che sono state lunghe almeno due anni tra ricerche e scrittura con lettura dei verbali delle direzioni e molti altri testi, è emerso che Berlinguer era una persona che ascoltava in silenzio i problemi delle persone che avevano chiesto di incontrarlo. Stava zitto e ascoltava. Mio padre faceva allo stesso modo.

Tonino De Pace

Mostre

All That Changes You. Metamorphosis di Isaac Julien, in mostra al Palazzo Te di Mantova

Una geometria filmica non lineare che ci chiede di creare relazioni armoniose

Giovanni Crotti

La necessità di ibridarsi e di stabilire relazioni armoniose tra esseri umani e altri esseri umani e, ancora, tra esseri umani e ambiente, è il messaggio che ci arriva da una installazione filmica multischermo e ulteriormente moltiplicata da una serie di grandi specchi. *All That Changes You. Metamorphosis,* infatti, parte dal presupposto che, come insegna Eraclito, tutto si trasforma e ha come sfondo principale le sale affrescate da Giulio Romano al gonzaghesco Palazzo Te di Mantova, all'interno delle quali si muovono, invitandoci a cambiare passo in direzione della lentezza e della creazione di relazioni realmente umane, due attrici.

La regia di questi 24 minuti polivisivi e affascinanti è di Isaac Julien (anzi di Sir Isaac Julien RA), attivo in ambito documentaristico sin dal 1983 con opere, sia filmiche in senso stretto che da installazione, che hanno sempre incrociato la denuncia sociale. Nel caso di *All That Changes You. Metamorphosis*, Julien, su iniziativa del direttore di Palazzo Te, Stefano Baia Curioni e con il supporto curatoriale di Lorenzo Giusti, rende omaggio ai 500 anni dalla costruzione della residenza dei Gonzaga. Ma non produce un'operazione (e un'opera) meramente estetica, sebbene il conflitto sociale sia pressoché assente per lasciare spazio a una trama evocativa di un modo di fare cinema molto colto. Il film, nelle sue differenti varianti proiettive, richiama una serie impressionante di elementi filosofici, antropologici, architettonici, artistici ed ecologici, espressi attraverso le voci dell'attrice anglo-ugandese Sheila Atim e di Gwendoline Christie, nota protagonista di *Game of Thrones*, che, come divinità sacerdotali, attraversano le scene impreziosite dal cameo della filosofa ecofemminista Donna Haraway che campeggia all'inizio del film nei dieci schermi (e nei tanti specchi) presenti.

Tecnicamente, l'opera filmica si presenta non lineare ma pervasa da un tempo sconnesso tra presente, passato e futuro e che non cerca volutamente un centro, ma con una trama, sia visiva che narrata, continuamente visionaria e all'apparenza disgregata. La frantumazione del tempo del film produce un percorso non lineare che si alterna sinuosamente tra le sale affrescate e le foreste di sequoie vertiginosamente verticali, tra il confort zone della villa e di nuovo le sale affrescate per poi uscire ancora dal Rinascimento per entrare nella contemporaneità di un futuro prossimo rappresentato da una luccicantissima capsula spaziale. Le riflessioni filosofiche procedono a ritmo serrato, l'ambientazione in cui si muovono le due protagoniste le vede, oltre che sotto lo sguardo dei Giganti di Giulio Romano, anche ai margini di una foresta californiana e in una casa postmoderna londinese. Alle scene girate sul set Isaac Julien incastona una sorta di blob in cui nuotano stelle marine, meduse, ippocampi che richiamano elementi della poetica visiva di Terrence Malick. E ancora, in mezzo a tanti elementi architettonici, appare spesso una vorticosa scala a chiocciola che richiama i vortici delle volte affrescate da Romano, in un turbinio costante tra cinema, arte, mito e sensibilità ecologista.

Se c'è una ambientazione che sembra più decisiva delle altre, questa è la Sala dei Giganti. Lo smarrimento che si legge nel viso delle figure affrescate è il medesimo che Isaac Julien intende mostrarci con il suo progetto filmico e simile è quello del fruitore che entra nelle Fruttiere di Palazzo Te e che forse è identico a quello di chi visitava la corte dei Gonzaga al loro tempo.

La pittura a spirale che magnificamente ascende verso l'alto è l'andamento della storia contemporanea, anch'essa attorcigliata attorno a un gorgo inquietante. Inseguire il tempo non lineare del film installation di Julien illumina efficacemente il potente messaggio che sottende l'opera: è necessariamente urgente ridefinire i confini tra l'umanità e la natura, tra l'umanità e se stessa. La stessa multi-proiezione del film è per sua natura non lineare: ogni fruitore può comporre la sua esperienza visiva, scegliendo di volta in volta quale schermo seguire e persino può girare dietro lo schermo per includere nella visione anche le silhouettes degli altri fruitori, creando così una forma possibile di interdipendenza, tema anch'esso centrale di *All That Changes You. Metamorphosis* e del pensiero filosofico di Donna Haraway.

In un contesto tematico simile che prevede la necessità di superare la barriera lattiginosa che avvolge il mondo, lo stile alla *Blade Runner* è sempre in agguato. Queste scene arrivano dopo

alcuni momenti che ci ricordano la realtà drammatica della crisi climatica in un'epoca che, sul piano della conoscenza, sembra permetterci di sapere tanto e, invece, non si sa nulla. L'essere umano è presente nel cuore del tempo e *All That Changes You. Metamorphosis,* al di là della necessità di accettare le trasformazioni e di interagire con tutte le forme di vita e di presenza, alla fine non ci fornisce risposte bensì interrogativi dal ritmo ipnotico e incantato.

Memorie di una astronauta è il romanzo di Naomi Mitchinson in cui la protagonista, viaggiatrice nel tempo e scienziata, racconta le proprie esperienze di incontro con altre civiltà dell'universo. L'opera letteraria del 1962 è un'ulteriore fonte di questa installazione filmica e la necessità di confrontarsi con forme di vita 'altra' si trasferisce, nel caso di Julien, direttamente sul pianeta terra per raccontarci l'urgenza di creare relazioni con tutte le altre presenze viventi e costruire una robusta e armoniosa intersezione tra specie, e con la natura tutta anche con il supporto della tecnologia. Come spesso accade nelle opere del regista inglese, questa urgenza è esteticamente rappresentata in modo molto costruito, ma *All That Changes You. Metamorphosis* è davvero irrinunciabile perché all'uscita da questa geometria visiva mutevole di Julien siamo portati a riflettere sì sulla forza luminosa delle immagini, ma associandola concretamente al messaggio dell'opera e del regista (coadiuvato da Mark Nash e Vladimir Seput).

Giovanni Crotti

Vite precedenti: 40 anni di associazionismo di cui un decennio dedicato alla FICC. Mi è dunque naturale parlare di cinema e, qui, incrociarlo alle arti visive. Le contaminazioni sono come un doppio attraversamento che spero di trasmettere sempre chiaro e documentato nei contenuti

Isaac Julien All That Changes You. Metamorphosis
Dal 4 ottobre 2025 all'1 febbraio 2026 | Palazzo Te – Mantova

www.centropalazzote.it/isaac-julien-a-palazzo-te

*foto: Isaac Julien, All That Changes You. Metamorphosis, 2025. Production still
Courtesy the artist, Victoria Miro and Jessica Silverman
© The artist

Fumetti

Cosa resta delle case, delle strade, delle nuvole, delle lucciole? L'eredità di Takita Yu, trentacinque anni dopo la sua scomparsa

Katsushika Keita, autore di Higashi Tokyo Machi Machi, riflette sul lascito del leggendario Takita Yu (1931-1990)

Ali Raffaele Matar

Se per il decennale della scomparsa del grande Mizuki Shigeru, lo sciamano dei fumetti – come lo definì Igort all'indomani della sua dipartita nel 2015 sul Corriere –, gli è stata dedicata quest'anno una vasta mostra a Udine, per i trentacinque anni della morte dell'altrettanto grande Takita Yu, non è stato acceso nemmeno un cero. Scomparso prematuramente nel 1990, dopo aver fatto la Storia del manga nell'era Showa, è il caso di ricordare questo grande artista non limitandolo alla sua attività di fumettista. Perché Takita è stato molto di più. Talvolta cartografo, talvolta saggista e innovatore ma sempre e comunque un testimone, sopravvissuto alla barbarie statunitense che nel 1945 si vendicò sui civili giapponesi disintegrando città intere. Dopo essersi affermato come autore satirico, nel 1968 riceve l'occasione della sua vita: raccontare la sua autobiografia a fumetti, dal punto di vista di sé stesso bambino. Dà vita così al suo alter-ego Kiyoshi e inizia a pubblicare sulla leggendaria rivista Garo *Terajima-cho Kitan*, in cui racconta la quotidianità dell'omonimo quartiere di Tokyo (oggi ridenominato Higashi). Diciannove capitoli realizzati nel corso di cinque anni che raccontano piccoli frammenti di vita di gente comune, quella fascia umana trascurata dalla Storia. Quei cinque anni cruciali nella Storia che precedono il fatidico 1945. Fino a poche pagine prima, l'opera si delinea come una mera commedia nostalgica, costellata di bizzarrie e ingenuità tipiche dei bambini, a cui aggiunge colore l'insolenza dei clienti del locale gestito dalla famiglia dell'autore-protagonista. A Takita, alla fine, basta un attimo per stravolgere tutto. A riavvolgere il nastro, quel finale diventa inaspettato solo all'apparenza, perché, in effetti, è possibile cogliere non pochi segnali lanciati dall'autore senza alcuna spiegazione. La tensione si insinua, velata, nel corso delle giornate vissute in spensieratezza dal protagonista: strani rombi lanciati ad intermittenza, manifesti di propaganda militare attaccati per il quartiere e altri dettagli scenici che rivelano quello che un bambino non avrebbe mai compreso né immaginato. E così, tutta l'allegria dei bevitori, le urla dei marmocchi tra i vicoli e le voci fru-fru delle cortigiane che dall'alto cercano potenziali clienti, finiscono per bruciare in un solo istante, come se la gioia non fosse mai esistita. Tra le macerie di quel luogo che fino a un attimo prima pulsava di vita, il piccolo protagonista per la testa ha un solo pensiero: il suo gatto. "Dove sei Tama?" E Takita? Dov'è finito oggi? Lo abbiamo chiesto a Katsushika Keita, promettente mangaka della nuova guardia, nonché grande appassionato dell'opera di Takita.

Una tomba per le lucciole - Takita Yu

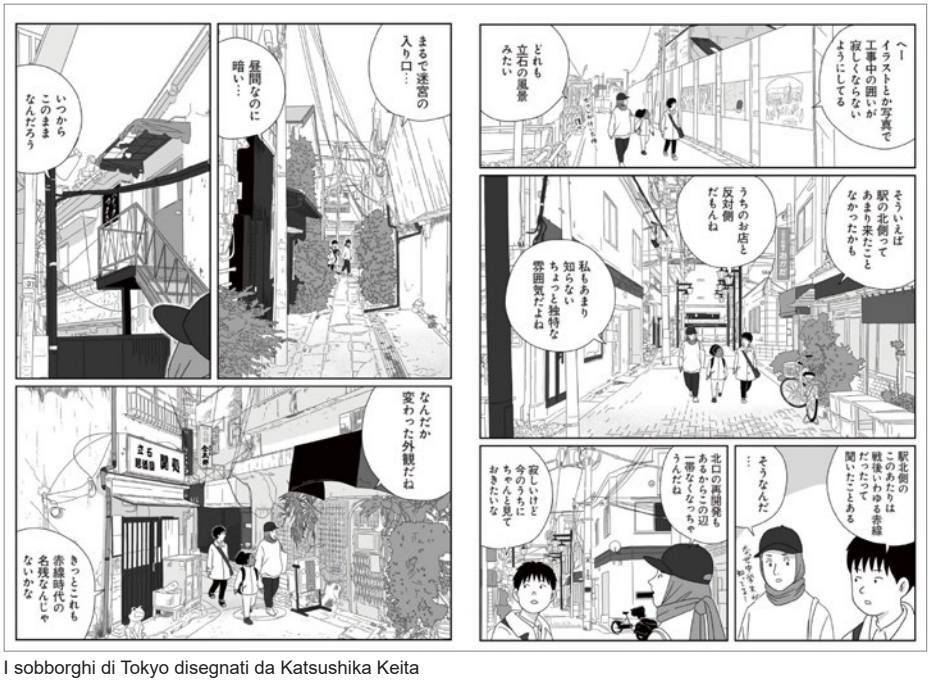
Che ricordi hai del tuo primo impatto con Takita Yu?

Ho scoperto Takita Yu da adolescente, grazie a una raccolta intitolata *The Golden Age of Manga: 1960s Masterpieces*. Più avanti, all'università, ho stretto amicizia con un esperto di fumetti d'annata ed è da lui che ho preso in prestito alcuni volumi di Takita. A quell'età, tra i manga degli anni 60, ero più attratto dalle opere di stampo gekiga e dai fumetti avanguardistici, come quelli di Tsuge Yoshiharu, Tsuge Tadao, Hayashi Seiichi e Sasaki Maki. All'epoca leggevo manga principalmente basandomi sui disegni e quelli di Takita mi sembravano un po' troppo "vecchio stile". Ripensandoci adesso, è per questo che all'inizio non ho colto a pieno il fascino delle sue opere.

Takita Yu viene spesso ricordato per il suo modo unico di ritrarre i vicoli e le architetture dell'anteguerra. Anche nei tuoi manga che parlano di passeggiate, il paesaggio assume un ruolo centrale. Dato che per una curiosa coincidenza sei nato e cresciuto nella stessa regione di Takita, che effetto provi a camminare nelle stesse strade ritratte da lui?

Sai, è solo dopo aver iniziato anch'io a disegnare manga che ho cominciato a sentire un legame più forte con Takita. Vivendo dal lato opposto in cui è cresciuto lui (ci separa soltanto il fiume), in un certo senso, lo considero alla stregua di un collega che viene dalla stessa

segue a pag. successiva



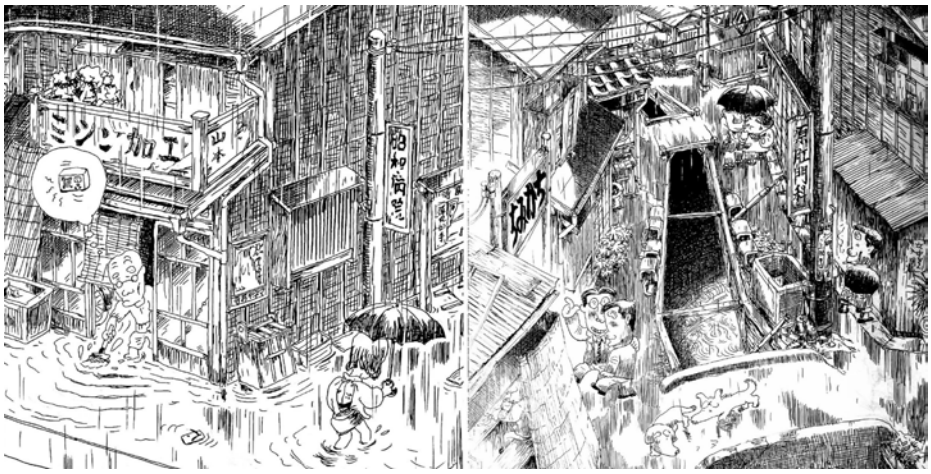
I sobborghi di Tokyo disegnati da Katsushika Keita

segue da pag. precedente

"shitamachi" di Tokyo. Il quartiere che ha fatto da sfondo alle storie di *Terajima-cho Kidan* ospita oggi un museo dedicato alle ferrovie, un posto che da bambino visitavo spesso. Anche se il paesaggio è radicalmente cambiato rispetto all'anteguerra, c'è una sola zona scampata per miracolo ai bombardamenti aerei: lì, si possono ancora vedere vecchie case in legno e qualche vicolo stretto come quelli ritratti da Takita. In quelle strade, ritrovo l'atmosfera che si respira all'interno della taverna che appare nel suo manga, così come continua a sembrarmi sorprendentemente familiare l'atteggiamento dei suoi personaggi.

Sebbene Takita Yu sia ritenuto principalmente un autore di commedie e gag manga, la guerra ricorreva spesso nei suoi manga. Nell'ultimo capitolo del suo capolavoro autobiografico Terachima-cho Kidan, la città di Tamanoi che fa da sfondo alle vicende finisce per essere disintegrata dai raid aerei americani. È un finale scioccante, paragonato al tono generale dell'opera. Cosa hai provato quando lo hai letto per la prima volta?

Ricordo di essere rimasto sbalordito. In seguito, ho scoperto che la sofferenza di quella zona non terminava con la sua distruzione causata da quel bombardamento. In Giappone, tendiamo a definire "dopoguerra" tutto quel che avvenne dopo la fine della Seconda guerra mondiale (una cosa che facciamo ancora oggi) ma in quegli anni ci furono anche la guerra di Corea e quella del Vietnam. La parte orientale di Tokyo, dove io e Takita siamo cresciuti, era piena di piccole fabbriche che in quel periodo hanno ricevuto ingenti ordini da parte dell'esercito statunitense. Questo boom di "appalti speciali" ha portato prosperità alla zona, sostenendo la crescita locale. Paradossalmente, la città natale di Takita che era stata rasa al suolo dall'esercito statunitense, ha contribuito a sostenere quello stesso esercito nel suo attacco alla Corea, ottenendo in cambio



I sobborghi di Tokyo disegnati da Takita Yu

fondi per la ricostruzione. Se la città in cui vivo oggi esiste è proprio grazie a quella ricostruzione. Diverso tempo dopo aver letto il capolavoro di Takita, mi sono reso conto che la regione porta con sé sia le cicatrici delle sofferenze patite sia la responsabilità di aver contribuito a causare dolore ad altri. Questo, di certo, non significa che dovremmo sottovalutare ciò che Takita ha patito da bambino sotto i bombardamenti ma dobbiamo riconoscere che i componenti bellici realizzati nelle fabbriche di quest'area hanno causato molte vittime in Corea.

Parlando di guerra, Takita Yu è stato il primo artista in assoluto ad aver adattato a fumetti il romanzo originale di "Una tomba per le lucciole" nel 1969, ben vent'anni prima dell'uscita dell'omonimo film animato diretto da Takahata Isao. È il proprio il caso di riconoscere che Takita è stato uno degli artisti di spicco dell'era Showa. Eppure, nonostante ci siano diversi mangaka che lo citano come una delle loro principali influenze (primo fra tutti, Abe Yaro, autore de La taverna di Mezzanotte), Takita resta ancora sconosciuto fuori dal Giappone. Cosa pensi sia rimasto oggi del suo lascito artistico-culturale?

I personaggi che compaiono nei manga di Takita portano in sé le caratteristiche della città in cui vivono, tanto da confondersi con il paesaggio. Appaiono realistici quanto i paesaggi stessi. Forse essendosi spesso ispirato ai monologhi del rakugo, il suo umorismo ha assunto la particolarità tipica di questa forma di teatro (riesco a riconoscerlo perché anch'io sono cresciuto ascoltando il rakugo). Aveva davvero un modo unico di rappresentare le persone e le città come entità vive, tanto da suscitare empatia e permettere a chiunque, ovunque nel mondo, di potersi riconoscere in loro. Spero vivamente che le sue opere possano essere lette fuori dal Giappone. Chissà, magari un giorno un editore come Drawn&Quarterly deciderà di pubblicarlo in inglese (sarebbe un sogno!).

Hai mai pensato di dedicare un manga a Takita Yu?

Un giorno mi piacerebbe disegnare qualcosa per rendergli omaggio. Anche se, in un certo senso, ritengo che quel che faccio ogni giorno sia già un omaggio a lui.

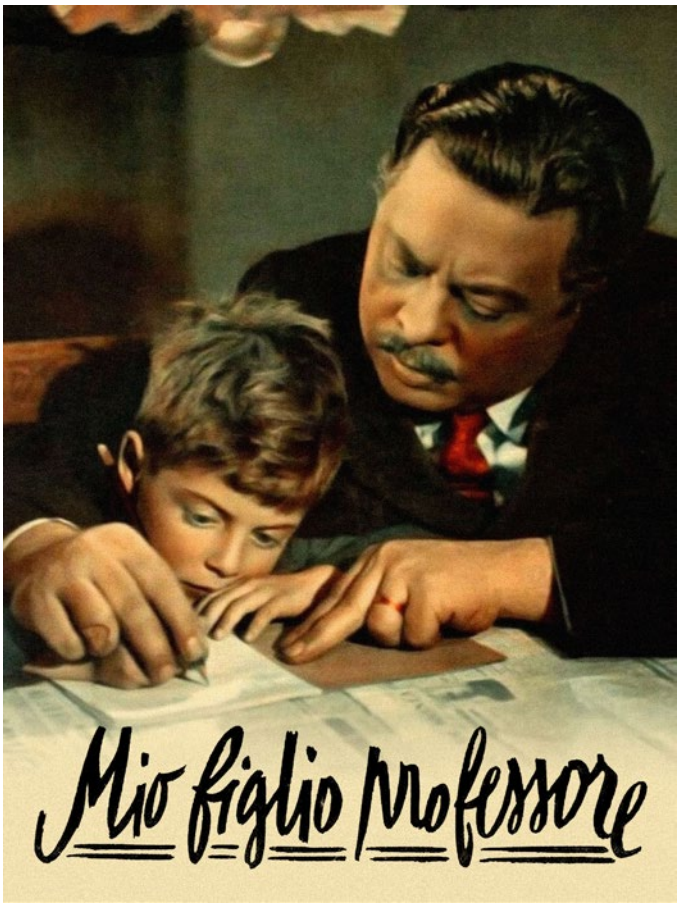
Ali Raffaele Matar

Katsushika Keita ricorda Takita Yu

Mio figlio professore (1946) di Renato Castellani

Antonio Falcone

Roma, 1919, un giorno come tanti, ore 12. All'interno di un liceo, alunni e professori attendono che il solerte bidello Orazio Belli (Aldo Fabrizi) passi tra le aule ad annunciare il consueto *finis*, ma oggi è in ritardo di ben dieci minuti, giustificato però dal verificarsi di un lieto evento. È infatti nato il suo primogenito, cui intende dare il suo stesso nome, immaginandone però un differente destino lavorativo, un percorso di studi idoneo a farlo divenire professore. Purtroppo, la gioia lascerà presto il posto a un profondo dolore: la moglie morirà da lì a poco per i postumi del parto e Orazio si ritroverà a dover crescere il bambino da solo, aiutato inizialmente da una giovane maestra della scuola serale, la signorina Maggi (Pinuccia Nava). Il nostro, nello scorrere dei mesi, andrà a maturare la decisione di chiederla in moglie, ma le troppe titubanze faranno sì che sia preceduto al riguardo dal professore di ginnastica Ettore Giraldi (Mario Pisu), avviato verso una sicura carriera politica dopo aver aderito a un nuovo partito, destinato, a quanto pare, a una rapida ascesa. Passano gli anni e il diciassettenne Orazio (Giorgio De Lullo), studente liceale prossimo alla Maturità, vede l'amore verso una coetanea bloccato sul nascere dall'intervento del padre di lei, che gli rammenta la differente condizione sociale. La conseguente crisi, il giovane vorrebbe lasciare gli studi e proseguire l'attività paterna, verrà superata grazie all'intervento del professor Cardelli (Mario Soldati), che lo porterà con sé a Campobasso, sede obbligata d'insegnamento causa divergenze politiche col governo in carica. Tempo dopo, siamo negli anni Quaranta e l'Italia è intervenuta nel II Conflitto, il sogno dell'ormai anziano bidello sembra aver trovato realizzazione. Il figlio è ora un giovane professore e si ritroverà ad insegnare proprio nel liceo dove vide la luce, grazie anche all'intervento di Sua Eccellenza Giraldi, l'ex professore di ginnastica ora tra i funzionari del Ministero dell'Istruzione, che, spinto dalle figlie, gli eviterà anche la chiamata alle armi. Diretto da Renato Castellani, autore della sceneggiatura insieme ad Aldo De Benedetti, Aldo Fabrizi, Suso Cecchi D'Amico, Fulvio Palmieri, Fausto Tozzi ed Emilio Cecchi, *Mio figlio professore* rappresenta nella storia del nostro cinema uno dei primi tentativi, espresso ancora a livello potenziale, volto a sfumare gli stilemi propri del Neorealismo con i toni della commedia sociale, facendo sì che nel corso della narrazione si sviluppi un doppio binario tra storie individuali e Storia nazionale, relativa quest'ultima a un periodo compreso tra la fine della Prima e l'inizio della Seconda Guerra Mondiale. La figura del bidello Orazio Belli, resa da Fabrizi con una mirabile miscellanea di bonomia e drammaticità, va infatti a rappresentare ideali e valori inerenti alla piccola borghesia del tempo, avallando il buon proposito di preservarne l'integrità morale nonostante l'incedere di determinati avvenimenti quali l'evidente affermazione del fascismo, mai esplicitamente nominato, con il suo garantire posti al sole nell'ambito lavorativo e sociale per quanti vadano a esternare "meriti sul campo". Anche quando andrà a cedere, trasportato dall'amore paterno, alla possibilità di una "spintarella" per far sì che il figlio, del tutto ignaro, eviti la chiamata alle armi e possa insegnare nella città e nell'istituto natale, non riceverà in fondo alcun vantaggio, perché i nuovi parametri sociali, del tutto in linea con quelli precedenti, imporranno sempre e comunque il sacrificio di ogni affettività, come fa notare Gian Piero Brunetta ne *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti* (Editori Laterza, 2009). Il giovane Orazio andrà quindi ad acquisire una posizione socio-lavorativa più elevata rispetto a quella del padre, che tanto si è sacrificato per lui, riscattando sì, idealmente, quegli avanzamenti mai goduti dal genitore, ma allo stesso tempo, in nome di quelle convenzioni che continuano contraddittoriamente a sussistere, il vecchio bidello, pur masticando amaro nel constatare borbottando quanto *"sia fatto male il mondo"*, dovrà farsi da parte per non creare imbarazzo al figlio professore, quest'ultimo ora simbolo di una rinnovata classe piccolo-borghese, protesa a una altrettanto rinnovata idea di futuro. Qualche affanno della sceneggiatura nell'assemblare in giusta misura la combinazione tra comicità e drammaticità viene felicemente ovviato dalle ottime interpretazioni attoriali e soprattutto da una regia che evidenzia quanto Castellani si stesse ormai avviando verso l'affermazione di una personale poetica di stile nell'adattare, riprendendo quanto su scritto, gli stilemi neorealistici a una narrazione volta anche all'ironia (vedi le sequenze relative al collaudo di un nuovo modello di penna o al sacrificio richiesto alla gallina di casa), circoscrivendo con attenzione per il tramite della macchina da presa ambienti, situazioni, accadimenti, così da rendere il liceo romano un metaforico microcosmo delle "italiche faccende", offrendo tanto il senso dello scorrere degli anni quanto quello inerente alla relativa immutabilità di determinate condizioni esistenziali, pur nell'apparente cambiamento. Da citare in chiusura la colonna sonora opera di Nino Rota che, come costume del periodo, alterna motivi inediti alla rimodulazione di altri noti, adoperati questi ultimi per sottolineare i passaggi più emotivamente coinvolgenti (il *refrain* del brano *Come pioveva*, 1918, scritto e interpretato da Armando Gill).



Antonio Falcone

La noia di Moravia. L'insufficienza della realtà nel Novecento

Fabio Massimo Penna

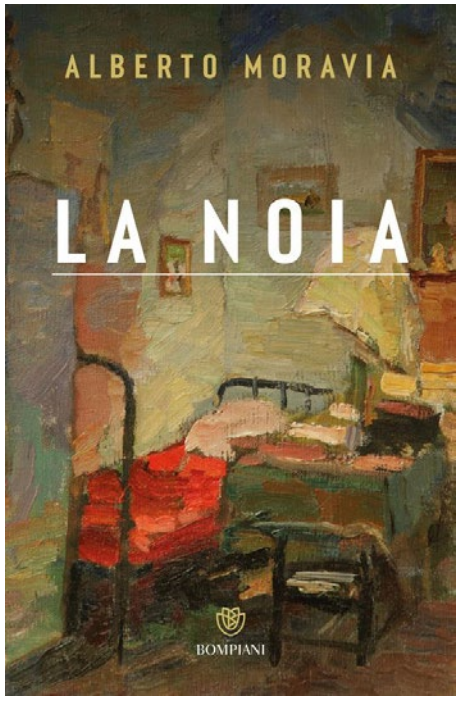
A contraddistinguere i romanzi di uno dei massimi scrittori italiani del Novecento, Alberto Moravia, è l'approfondito scavo nell'animo e nella psiche dei personaggi. Opera di inarrivabile valore da questo punto di vista è *La noia* (1960). Nel romanzo il letterato romano analizza e definisce con precisione il sentimento di estraneità rispetto alla realtà che lo circonda che caratterizza l'uomo del Ventesimo secolo. Nel prologo del romanzo Moravia chiarisce cosa intende con il termine noia che non è, come lo si percepisce comunemente, il sentimento opposto del divertimento bensì *"la noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà"* (Alberto Moravia, *La noia*). Per chiarire meglio l'idea passa poi a riportare un esempio concreto: *"può accadermi di guardare con una certa attenzione un bicchiere. Finché mi dico che questo bicchiere è un recipiente di cristallo o di metallo fabbricato per metterci un liquido (...) mi sembrerà di avere con esso un rapporto qualsiasi, sufficiente a farmi credere alla sua realtà e, in linea subordinata, anche alla mia. Ma fate che il bicchiere (...) mi si palesi come qualcosa di estraneo, col quale non ho alcun rapporto, cioè in una parola mi appaia come un oggetto assurdo e allora da questa assurdità scaturirà la noia"* (Alberto Moravia, op. cit.). L'impossibilità di rapportarsi con il reale e l'incapacità di trovare il proprio posto nel mondo sono testimoniati dall'incipit del romanzo. Il protagonista, Dino, sostiene di essere un pittore, eppure la prima riga dell'opera testimonia del male di vivere dell'uomo: *"Ricordo benissimo come fu che cessai di dipingere"* (Alberto Moravia, op. cit.) frase che lascia intendere come Dino si senta lontano dall'attività di dipingere e dal fare artistico in generale. Si tratta di un inizio d'opera in negativo, in cui il protagonista non dichiara ciò che intende fare ma ciò che non vuole più fare. Una rinuncia dalla quale non scaturisce nessuna opzione alternativa. Con l'abbandono dei pennelli l'uomo chiude la porta a qualsivoglia attività lavorativa. Autentico "uomo senza qualità" Dino detesta la propria facoltosa madre, e il mondo dell'alta borghesia romana che ella incarna, ma non può fare a meno di lei perché è la madre che lo sostiene a livello economico. A corroborare e rendere più esplicito il concetto di noia Moravia erge a testimone di tale sentimento l'amante di Dino, la giovane Cecilia, la quale esibisce una sconvolgente apatia, un incoercibile " tedium vitae", un totale disinteresse nei confronti della realtà. Esemplare di questa attitudine è la maniera evasiva e svogliata con la quale risponde alle domande che le rivolge il protagonista:

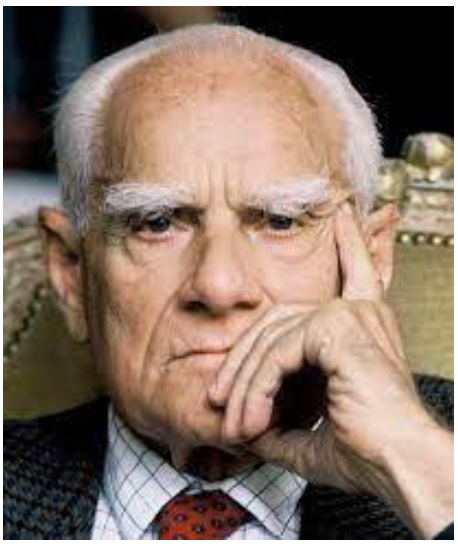
"Ho capito. Voi abitate in un appartamento in Prati?"
"Si."
"Quante stanze avete'"
"Non lo so."
"Come non lo sai?"
"Non le ho mai contate."
"Ma è un appartamento grande o piccolo?"
"Così così"
"Cioè?"
"Medio."
"Beh, descrivilo."
"È un appartamento come ce ne sono tanti, non c'è niente da descrivere."

(Alberto Moravia, op. cit.)

Nella sua indolenza Cecilia vede tutto uguale, ogni cosa è intercambiabile. Un oggetto vale l'altro così come un amante vale l'altro. Sembra un personaggio privo di volontà, che non agisce mai di sua iniziativa e al quale le cose sembrano accadere suo malgrado. Più che vivere sembra essere vissuta. Sono proprio la sua ignavia e la sua indifferenza verso la vita a scatenare in Dino l'unico sentimento autentico che lo caratterizza, la gelosia. Gelosia che lo porta a percepire Cecilia come una creatura con la quale ha un qualche rapporto che lo costringe ad avvertirla come reale. Per tutta l'opera il protagonista cerca di uscire da questo circolo vizioso, perché sa che una volta finita la gelosia Cecilia entrerebbe in un cono di irrealtà che gliela farebbe sentire estranea. Privi di desideri e ambizioni, i protagonisti del romanzo non riescono a entrare in contatto con la verità di una vita concreta fatta di emozioni, sentimenti, successi, sconfitte, esaltazioni e depressioni. Passato attraverso le figure degli inetti alla vita di Italo Svevo e Federigo Tozzi, il personaggio del Novecento entra, con Moravia, nell'abulica dimensione della totale perdita di relazione con il reale. Nel 1963 Damiano Damiani porta il capolavoro moraviano sul grande schermo girando *La noia* con Horst Bucchholz, Catherine Spaak e Bette Davis. Damiani si mantiene fedele al romanzo ma ne trascura la dimensione saggistica preferendo atmosfere romantiche e aggiungendo un inedito finale rosa.

Fabio Massimo Penna

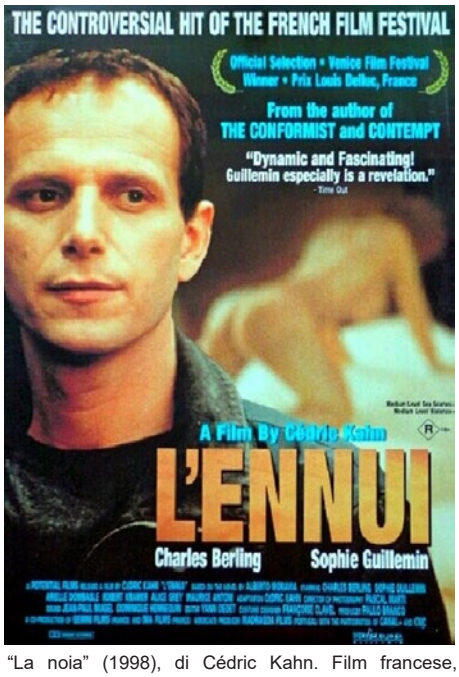




Alberto Moravia, (Roma, 1907 – 1990)

Due principali adattamenti cinematografici del romanzo "La noia" di Alberto Moravia

La noia" (1963) di Damiano Damiani
Abbastanza fedele nella trama ma con alcune differenze nei toni.



"La noia" (1998), di Cédric Kahn. Film francese, più libero nell'adattamento, ambientato nella contemporaneità

Diario del referendum sulla giustizia

Il sogno della destra: abolire controlli e limiti al potere politico

Parte prima

La partita del referendum confermativo alla riforma dei pubblici ministeri si gioca sul terreno di una democrazia messa a rischio dalla bulimia di ruolo e funzioni della destra al governo. Vediamo perché

Fulvio Lo Cicero

Fra marzo ed aprile gli elettori italiani potranno recarsi al seggio per confermare o rigettare, con un tratto di matita, la riforma costituzionale dei pubblici ministeri, non certo della Giustizia, come la destra al governo si affanna a definire una legge che, in realtà, se approvata, non modificherà nessuno dei gravi problemi che affliggono da decenni gli uffici giudiziari e i luoghi dei processi civili e penali.

Il referendum confermativo si svolge quando una legge che modifica la Costituzione non è approvata dai due terzi dei membri di entrambe le Camere nella seconda votazione (art. 138 Cost., terzo comma) e, a differenza del referendum abrogativo di leggi ordinarie (art. 75 Cost.), non ha bisogno di un "quorum" deliberativo (cioè, una soglia minima di partecipanti al voto che, nel caso del referendum abrogativo è del 50%. Esso deve essere richiesto formalmente, entro tre mesi dalla pubblicazione della legge di riforma, almeno da un quinto dei deputati. Ma vediamo ora su cosa verte questo referendum.

La separazione delle carriere fra giudici e pubblici ministeri

Cosa c'è di più sicuro dei numeri per dimostrare che un determinato fenomeno ha assunto una rilevante e dannosa evidenza? Bene, allora vediamo i numeri. Il "dannoso fenomeno" consiste in questo: tra il 2019 e il 2024, a chiedere il passaggio da Pm a giudice (o viceversa) sono stati, in media, 30,2 magistrati all'anno su 8.980, vale a dire lo 0,34%. Si tratta di un fenomeno così rilevante da impegnare il Parlamento (400 deputati e 200 senatori) in doppie votazioni, audizioni, dibattiti, eccetera e concentrare su di esso l'agenda politica negli ultimi venti mesi? Il dubbio sorge spontaneo.

L'antica "battaglia" del partito di Silvio Berlusconi, è suggerita da un'esigenza che si ritiene fondamentale per un equo giudizio: adeguare il ruolo dell'accusa (Pubblico Ministero) in un processo alla riforma del codice di procedura penale del 1989, di cui due degli aspetti fondamentali sono proprio la "terzietà" del Giudice che decide il processo e la parificazione dei ruoli fra accusa e difesa. Secondo i proponenti la riforma, se Giudice e Pubblico Ministero fanno parte di uno stesso ordine, ovvero provengono da una simile formazione e da un unico concorso pubblico (uno fra i più duri e selettivi), non possono svolgere funzioni così differenti. In altri termini, chi emette il giudizio

"Il Giudice Rosso" (1890) di James Ensor

penale, che può determinare il sovvertimento dell'esistenza materiale e spirituale di un essere umano (si pensi a pene quali l'ergastolo), non può provenire, per formazione, studi, specializzazioni dallo stesso ambito da cui proviene chi formula e sostiene l'accusa, esibendo nel processo le prove contro il presunto colpevole. Si aggiunge a tale logica il fatto che, essendo l'accusa sullo stesso piano della difesa (sostanzialmente un professionista privato che viene retribuito dal presunto colpevole), anch'egli deve distaccarsi non solo funzionalmente ma *ab origine* da chi emetterà il giudizio di colpevolezza o di innocenza (nelle loro varie formulazioni).

Giudizio e accusa

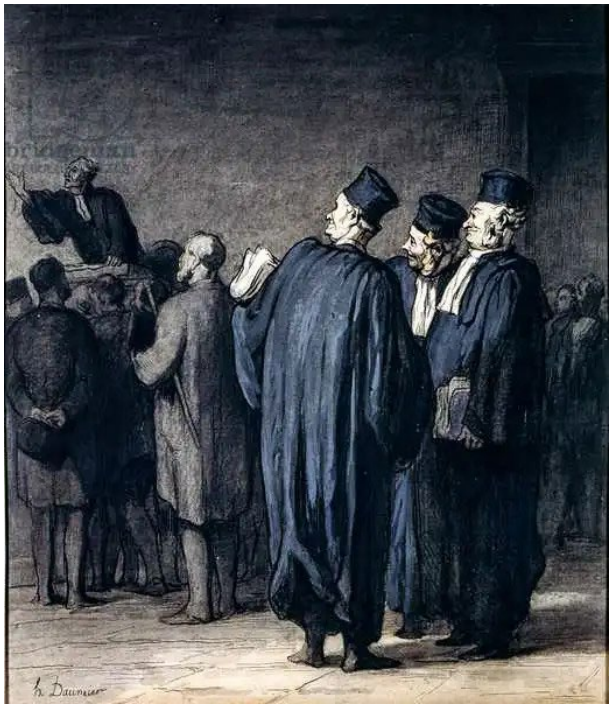
I Magistrati, in massima parte, perlomeno quelli che fanno parte dell'ANM (Associazione Nazionale Magistrati), si oppongono a questo modo di intendere la persona e le funzioni del Pubblico Ministero. Secondo la loro opinione, infatti, la diversità di funzioni fra chi esercita l'accusa e chi emette il giudizio è già ben delineata e netta. È pur vero che, fino ad ora, pur con notevolissime preclusioni, il vincitore di un concorso in Magistratura poteva trasferirsi da un ruolo all'altro ma l'esercizio di una precedente funzione da Giudice si è dimostrata molto utile a chi poi ha deciso di trasferirsi sulla sponda dell'investigazione e della costruzione dell'accusa. Il celebrato eroe dell'antimafia, Giovanni Falcone, trucidato il 23 maggio 1992 col tritolo di Capaci, prima di diventare sostituto procuratore di Palermo e il più intelligente e indomito nemico di Cosa nostra, aveva fatto il giudice della sezione fallimentare del tribunale, riconoscendo a quella

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

esperienza tratti decisivi sulle sue competenze economico-finanziarie, perché gli aveva consentito lo sviluppo di notevoli capacità in materia bancaria e sulla struttura societaria delle imprese siciliane. Allo stesso modo, altri procuratori come Rocco Chinnici, Paolo Borsellino, Rosario Livatino e Antonino Saetta, tutti trucidati dalla mafia, avevano svolto le funzioni di giudice.

Inoltre, sempre secondo questa tesi, l'unicità nella formazione e negli studi consente a chi ha esercitato la funzione "giusdicente" di svolgere quella requirente con una mentalità non arbitrariamente predisposta contro le ragioni della difesa. Ciò sarebbe peraltro dimostrato dal fatto che il pubblico ministero ha l'obbligo di esibire una o più prove a favore dell'imputato, qualora ne venisse in possesso. In questa fattispecie rientra, ad esempio, il "rifiuto di atti d'ufficio" (art. 328 codice penale). Tale eventualità non è affatto prevista per l'avvocato difensore; al contrario, l'art. 380 c.p. prevede come reato il cosiddetto "infedele patrocinio", che si commette ogniqualvolta il difensore o il tecnico perito di parte "arreca nocumento agli interessi della parte da lui difesa". Si tratta di una distinzione di funzioni così netta da sembrare sufficiente a definire i contorni dell'accusa e della difesa, senza certo bisogno di una riforma costituzionale e di un referendum. È lo stesso codice penale, a statuire questa diversità radicale di posizioni nel processo penale, dal che si comprende come il pubblico ministero svolga funzioni non di parte (lo chiarisce la stessa dizione), a differenza dell'avvocato difensore, retribuito da chi è sottoposto a procedimento penale (ad eccezione di quello d'ufficio). Sul piano logico, da tutto questo dovrebbe derivare che il principio in base al quale le parti di un processo penale, cioè accusa e difesa, devono essere equiparate – principio del tutto accettabile e accettato – non dovrebbe significare automaticamente che l'accusa non può appartenere allo stesso ordine del magistrato giudicante, visto che la legge gli impone obblighi pubblicistici.



"The Lawyers" (1870) di Honore Daumier

I fautori del "No" al referendum, come, fra i molti, Marco Travaglio, sottolineano un altro dato: una volta allontanato dalla sua cultura "giusdicente", il futuro pubblico ministero inevitabilmente finirà per assumere i tratti tipici del processo nordamericano, dove l'accusa è esercitata da un *Prosecutor*, assistito (non a caso) da un gruppo di avvocati e il suo impegno sarà dedicato all'esclusiva ricerca di prove per la condanna dell'imputato, onde non vedere sminuita la sua funzione e la sua carriera.

In molti film e serie americane viene messa bene in luce la "tipicità" del sistema processuale nordamericano, laddove, per arrivare ad una sentenza concordata (cioè senza lo svolgimento del processo, come è possibile anche in Italia dopo la riforma del 1989), accusa e difesa si incontrano in privato e discutono la possibilità di computare una pena che soddisfi, al tempo stesso, la vittima e l'autore del reato. Si tratta di un sistema in cui l'accusa si atteggia a "parte" contrapposta alla difesa, una logica del tutto estranea alla civiltà giuridica europea, e, in particolare, italiana, dove il magistrato inquirente (prima della riforma) e il pubblico ministero (dopo la riforma) sono investiti da una vera e propria funzione pubblicistica di tutela della verità e della equanimità del giudizio penale. Non è quindi un'astrazione prevedere che, con la riforma costituzionale, l'accusa sarà soggetta ad una visione diversa rispetto al passato, con un'"ansia da prestazione" che lo spingerà ad ottenere il risultato a lui favorevole, senza guardare alla necessità di scoprire anche la verità processuale favorevole all'imputato e così chiedere l'archiviazione del capo di imputazione.

"Il Giudizio di Salomone" (1615) di Josè de' Ribera (detto Spagnoletto),

Referendum e "riforma" della Giustizia

Uno dei principali argomenti sostenuti dalla destra è che, con la separazione delle carriere, si instaurerà una "Giustizia giusta", facendo intendere che diminuiranno gli errori nel giudizio e gli innocenti in carcere, ricordando a spron battuto il famoso caso di Enzo Tortora, accusato nel 1983 da un pentito della camorra di traffico di stupefacenti e condannato in primo grado ad una pena severa, prima che i giudici accertassero la sua innocenza nei successivi gradi di giudizio È questo uno degli argomenti più deboli dell'intera propaganda del "Sì", possibile soltanto per la sostanziale inconsapevolezza in materia di giustizia degli elettori e per l'esistenza di una stampa e di notiziari televisivi in larga parte di proprietà o comunque influenzati dal Governo, quindi ben lontani dall'obiettività cui sarebbero tenuti.

Tale argomento deriva da un assioma, che non è dimostrabile, dato che il voto è segreto: una parte considerevole delle Procure e dei procuratori sono "politicizzati", cioè sono contrari alla destra (ai tempi di "Mani pulite" si diceva che erano comunisti o del PDS, il partito erede di Botteghe oscure); questi soggetti, dunque, imbastiscono azioni penali contro esponenti della destra che, in massima parte, "finiscono nel nulla" ma, nel frattempo, però, stroncano una carriera politica o impediscono ad un candidato di essere eletto o addirittura capovolgono il risultato di libere elezioni. I Giudici, poi, essendo loro "colleghi" subirebbero la loro influenza, attraverso le correnti politicizzate della Magistratura e si appiattirebbero "in toto" sulle accuse, decidendo quasi sempre rinvii a giudizio e condanne. Scollegare la carriera dei pubblici ministeri da quella dei giudici, dunque, impedirebbe tale "corto circuito", dato che i primi diventano, con la riforma del percorso di carriera, soggetti completamente diversi, non solo nelle funzioni, ma nell'appartenenza, cessando, così, la loro nefanda influenza sui magistrati giudicanti e avviando il Paese verso un paradiso in cui gli innocenti sono assolti e i rei sono condannati.

Nei prossimi appuntamenti del nostro "Diario del referendum" cercheremo di mettere in rilievo quanto quest'ultimo argomento sia fallace.

Fulvio Lo Cicero

Le città di pianura - Per le strade del Veneto in cerca di qualcosa

Il road movie di Francesco Sossai unisce amicizia e malinconia, sulle strade di un Veneto dal respiro internazionale, restituendo un viaggio di resistenza emotiva ai margini delle città. Una pellicola magnetica ed irresistibile, capace di mostrare quello che rimane nella vita e quanto il cinema italiano abbia ancora da raccontare

Enrico Maiolatesi

"E' la scuola del Veronese, un paesaggio irreale. È la montagna che raggiunge la laguna annullando tutto il territorio di pianura che sta nel mezzo". Si rimane affascinati ed immobili sulla poltrona, con gli occhi fissi allo schermo, una volta terminata la proiezione. La sensazione è quella di assistere ad un viaggio molto più grande della dimensione locale osservata nella pellicola. Qualcosa di sconosciuto e mistico pervade il film, presentato al Festival di Cannes lo scorso maggio e girato in pellicola 16 mm e 35 mm, la cui forza narrativa e liberatoria spazza via la polvere e la nebbia dai cuori degli spettatori. Doriano (detto "Dori") e Carlobianchi (detto "Charliewhite") sono due uomini *"troppo vecchi per crescere"*, incapaci di fare i conti col tempo che passa e protagonisti di una eterna ribellione verso la decadenza che li circonda. Si muovono a bordo di una Jaguar lungo le strade di pianura, tra le montagne e la laguna veneta, vivendo di espedienti e condividendo ogni istante come se fosse l'ultimo. "Dori" e "Charliewhite" sono a Venezia per andare a prendere in aeroporto un loro vecchio amico, "Genio", fuggito in Argentina molto tempo prima per sottrarsi alla legge dopo anni di vendita illegale di occhiali, del quale anche i due protagonisti facevano parte. Genio aveva lasciato un "tesoretto", accumulato dal commercio illecito e sotterrato poco prima di partire; una volta rientrato in Italia, solitario e silenzioso, apprenderà che la "fortuna" da lui sepolta non esiste più. Il campo usato come nascondiglio, segnato su di una mappa, è scomparso lasciando spazio all'edificazione di nuove case. Il film fotografa lucidamente il passaggio dalla gloria passata alla sconfitta del presente, in un Veneto post-industriale desolante e segnato dalla crisi del 2008. L'alcool che diventa medicina per cicatrizzare e anestetizzare i dolori e le sconfitte; l'ultimo bicchiere, ricercato ossessivamente per tutta la notte, che alla dipendenza affianca anche il concetto di movimento. La paura di svanire proprio come i sogni, proprio come un amico, accomuna i due perdigiorno che curano sé stessi proteggendo assieme il poco che è rimasto, un bar dopo l'altro.

Nella loro notte a Venezia, alla ricerca dell'ultimo bicchiere, Dori e Charliewhite incontrano Giulio. È un giovane studente di architettura che vuole tornare a casa e sta salutando la festeggiata della festa di laurea a cui è invitato. I due vagabondi iniziano a seguirlo: qualcosa in quel ragazzo attira la loro attenzione ed inizia così un sincero ed inaspettato rapporto d'amicizia. In compagnia dei due improbabili mentori, Giulio percorre una nuova strada trovando, chilometro dopo chilometro, il sapore della vita e il fascino delle opportunità.

A muovere i personaggi è la necessità di capire il significato viscerale dell'esistenza, di acciuffare una redenzione liberatoria e di tenersi strette le cose che contano davvero. Doriano e Carlobianchi non possono fermarsi, non conoscono limiti e proteggono assieme l'illusione di una vita passata ancora presente. Si parte dalle strade di provincia, nel profondo Veneto, per analizzare il tema del viaggio come ricerca interiore e scoperta di sé. Dove si nasconde il segreto del mondo? Carlobianchi sembra scoprirlo in una notte di sbronze ed improvvisamente se lo dimentica. Il giovane Giulio chiede se stiano parlando del mondo in quanto tale o del loro mondo; *"Che differenza c'è?"* risponde Carlobianchi. I due mentori desiderano insegnare al timido "Julio" il senso del movimento e il gusto del viaggio. Sono due adulti con la saggezza alcolica di chi conosce la vita ed il piacere di rallentare, per assaporare un tragitto forse privo di meta prima che diventi, anch'esso, un lontano ricordo. *"Non c'è mai una seconda volta"* è la consapevolezza, o forse il pretesto, di dover prendere alla sprovvista il presente e provare a sottrargli anche un solo istante. Il viaggio porta i tre protagonisti ad osservarsi, crescendo assieme: è un incontro generazionale tra esseri umani, in cui si intercetta il desiderio di Sossai di raccontare la spontanea genuinità dell'amicizia. I due veneti vogliono mostrare a Giulio la dirompente energia della libertà, in un viaggio che li porta a rincorrere su di una strada parallela ai binari un treno, preso da Giulio, gridando con entusiasmo dall'auto *"Vai Julio, vai!"*. Questi due consumati ed eccessivi passeggeri sui binari dei ricordi accompagnano il giovane amico alla scoperta dell'amore e della vita, su leggeri ed inediti binari. *"Puoi quasi averlo sai. Tu puoi quasi averlo sai, e non ricordi cos'è che vuoi."*[1]

Le anime tragicomiche che abitano questo film sono immerse in un contesto sospeso tra la realtà ed il grottesco, che Sossai restituisce in un film dove il Veneto "locale" di provincia diviene universale. I volti e i corpi di questa pellicola

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

portano il pensiero al favoloso trio del film *"Daunbailò"* di Jim Jarmusch (1986), dove un terzo elemento diverso ed esterno come quello di Bob (interpretato da un impareggiabile Roberto Benigni) entra in contatto con due carcerati poco amichevoli (Tom Waits e John Lurie). Queste tre improbabili figure decidono di fuggire assieme dal carcere, vivendo un'avventura tragicomica e a tratti surreale che fa dei loro corpi e delle loro voci il tratto distintivo della pellicola. La vita stretta tra i denti restituita da Sossai, tra una quotidianità di espedienti e un vagabondare notturno, rimanda molto alla poetica dello stesso Tom Waits. La pianura del nord est che diventa Stati Uniti nei locali serali, nelle luci delle strade e nelle musiche. Un "Veneto blues" immerso nell'alcool, nei fumi delle sigarette, nell'asfalto, nei volti consumati dagli anni e nella dura poesia quotidiana. È la voce notturna dei viandanti, lungo le strade bagnate di nebbia, quella che questo film sa ascoltare nei lati nascosti di provincia. Come in una serenata alcolica e solitaria di Waits, dove i personaggi dagli occhi stanchi sono dipinti con poetica malinconia, questa storia mescola sogno e dramma in un'epica sui perdenti dove lo spettatore ne osserva il continuo movimento, esistenziale ed emotivo. *"Ora la luna sta salendo, non c'è tempo da perdere. Mi prenderò qualcosa da bere e dirò alla band di suonare il blues. Sono un po' ubriaco, ordinerò un altro giro, all'ultimo tentativo di salutare questo posto."* [2]

"Daunbailò" (1986) di Jim Jarmusch

"Drive my car" (2021) di Ryusuke Hamaguchi

"Paris, Texas" (1984) di Wim Wenders

È il prezioso ed autentico segreto dei road movie, affinati strumenti narrativi pronti a offrire spazi per inedite storie, in attesa di essere raccontare. Il viaggio che ne deriva può essere il motore per un avvicinamento e una riappacificazione interiore (come nel caso del commovente *"Una storia vera"* di David Lynch (1999), oppure allontanamento e puro straniamento (come in *"La rabbia giovane"* di Terrence Malick (1973). Nel road movie di Sossai è il personaggio di Genio a lasciarsi alle spalle il rapporto d'amicizia e d'appartenenza ad una comunità. Rimanere connessi alle cose che contano davvero richiede un duro lavoro, una forte spinta interiore e un nutrito sentimento d'amore. "Genio" scompare, ritrovandosi in un luogo lontano di cui sembra assimilare aridità dei paesaggi e silenzio collettivo. Immediato è il pensiero a *"Paris, Texas"* (1984) di Wim Wenders, struggente capolavoro on the road sulla storia di Travis, un uomo che dopo anni di fuga solitaria ed emotiva nel deserto cercò nuovamente l'amore e la famiglia che aveva abbandonato. Travis intraprende un viaggio su di un pick-up con il figlio, ritrovando l'ex compagna e con lei anche le parole per raccontare la loro storia. Un film denso e indimenticabile, dove il viaggio diventa cura di sé e degli altri, sostituendo all'alienazione e all'isolamento il concetto di amore. La colonna sonora di *"Le città di pianura"* è curata dal cantautore veneto Krano che, sulle orme del leggendario chitarrista Ry Cooder (compositore delle musiche di *"Paris, Texas"*), scrive brani essenziali dalla sonorità folk e blues, impreziosendo ogni dettaglio del film; le due chitarre distorte e la voce quasi biascicata in *"Workaholica"*, tema principale della soundtrack, restituiscono l'anima del film attraverso una "ballad" elettrica e viscerale.

Il Veneto di Sossai, spoglia provincia dal marcato immaginario statunitense, è altresì Giappone nella visita dei protagonisti al Memoriale Brion. *"La sensazione è quella di entrare in un altro tempo, sospeso tra sogno e realtà. L'architettura è silenziosa, meditativa e ogni angolo sembra raccontarne una storia di amore e di perdita. Ti senti piccolo davanti alla monumentalità di questo luogo; eppure, c'è una strana intimità"*[3]. Quel cimitero, come Giulio spiega a Dori e Charliewhite, è un luogo in cemento immerso nella campagna veneta, contornato da mura per accentuarne la gravità della morte e posato su di un terreno rialzato per avere una prospettiva diversa del paesaggio. Il parallelismo con il film *"Drive my car"* di Ryusuke Hamaguchi (2021) offre una possibile lettura per analizzare la scelta del luogo nella pellicola veneta. Un viaggio lungo tutto il Giappone, quello diretto e raccontato magistralmente da Hamaguchi, in cui un uomo e una giovane donna si trovano a percorrere insieme una strada che si rivelerà essere un'autentica terapia per elaborare il lutto ed affrontare la vita. I tre amici rimangono seduti all'interno della Tomba Brion, osservando un presente di ricordi e di molte illusioni ripartendo infine, in cerca di qualcosa: una ragione in cui credere, un ultimo bicchiere in una provincia oramai arresa, la libertà di un giovane amico. Sfidando la quotidianità opprimente attraverso il viaggio, elemento potente e liberatorio, la complicità e l'amicizia si trasformano nella consapevolezza di poter ancora scegliere la propria strada.

Le pianure desolanti sono narratrici naturale delle storie dei tre personaggi (interpretati magnificamente da Sergio Romano, Pier Paolo Capovilla e Filippo Scotti), in un Veneto che alla fine si percepisce familiare. I toni malinconici e desolanti dipingono una tela di intensa umanità e la provincia si racconta nei volti e nei colori, lungo le strade di pianura e le distese di umida radura (come nel permeante esordio padano *"Notte italiana"* di Carlo Mazzacurati (1987). Il film è guidato dall'esigenza di scoprirsi e di inseguire un concetto di libertà che va ben oltre la semplice azione individuale, sfidando la staticità e l'intima nostalgia del passato; *"C'è solo la strada su cui puoi contare, la strada è l'unica salvezza"*[4]. Attraverso una scrittura intelligente ed una regia impeccabile, la pellicola di Sossai affronta i ricordi e la vita in una notte di danze sofferenti, dove alla fine l'amicizia è forse l'unica mappa verso un altro mattino, nell'ultimo sorso di un eterno bicchiere.

"Questa è una terra che ti scava dentro, un paesaggio che respira lento, immobile e che sembra quasi aspettare. Qui è facile confondere casa e bar. Un luogo dove condividi le noie, le parole, le paure, che ombra dopo ombra diventano vita. Ed è un attimo che non distingui più la nebbia dai fumi dell'alcool. Bevuta l'ultima, dopo l'ultima, puoi sentire la pace di questi luoghi. C'è un senso di desolazione tra queste montagne, qualcosa che va oltre la bellezza pura. Forse il silenzio che si insinua tra i borghi quasi abbandonati. Queste case possiedono una grazia, oserei dire fragile, come se il tempo stesso fosse stanco di passare. E quel cielo vasto, immenso, quasi vuoto sembra volere inghiottire ogni parola, ogni respiro. Questo spazio è così, ti lascia dentro qualcosa che non puoi spiegare: un'ombra che si mescola alla luce."[5]

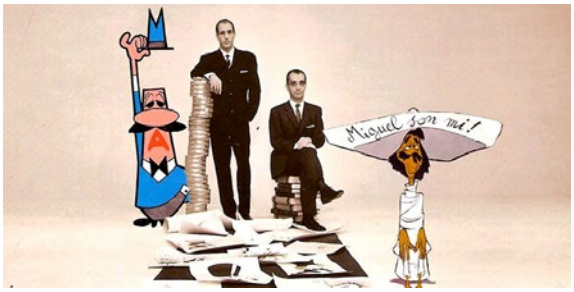
Enrico Maiolatesi

1. Afterhours, "Padania", 2012.
2. Tom Waits, "Warm beer and cold women", 1975.
3. Voce di Filippo Scotti, clip "I luoghi di Giulio".
4. Giorgio Gaber, "C'è solo la strada", 1973.
5. Voce di Sergio Romano, clip "I luoghi di Carlobianchi".

La valigia di Max: ricordando un Maestro nelle parole di un altro

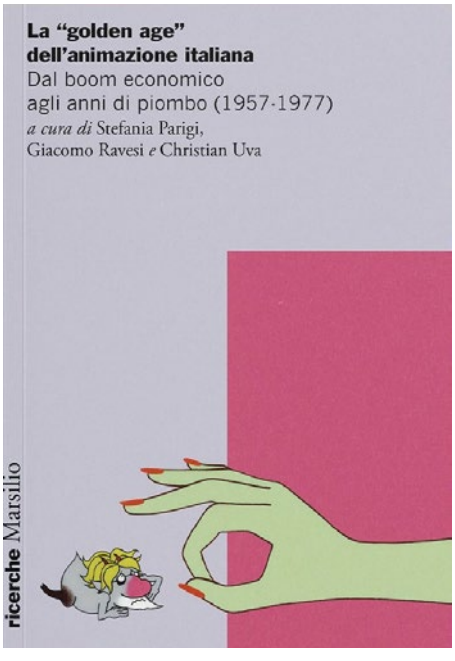
Eric Rittatore

Il 21 dicembre 2025 sono trascorsi 40 anni dalla scomparsa di Max Massimino Garnier, *"una delle più belle figure dell'animazione italiana e anche internazionale degli ultimi cinquant'anni del Novecento"* secondo la definizione che ne diede Giannalberto Bendazzi in un suo toccante ricordo pubblico. Doverosa precisazione: non avendo potuto conoscere Massimino Garnier di persona (morì prematuramente nel 1985, come Bendazzi alla fine di dicembre) l'immagine che pian piano potei costruirmi di lui, al di fuori delle invero scarne informazioni reperibili, si è plasmata anzitutto tramite i racconti, ironici e affettuosi, che ne fece Bendazzi, il quale lo inserì senza esitazione nel trittico dei propri Maestri riconosciuti. Secondo il Larousse, "maestro" è: *"una persona che possiede in modo eminente un talento, una conoscenza e che probabilmente farà scuola, da prendere come modello"*. Ma ciò che lo rende propriamente tale, piuttosto che un innocuo oggetto di prona venerazione cui tributare premi e onorificenze, è la sua capacità maieutica. Sul modello di coloro che egli considerava tali, "maestro", o forse, più propriamente, "mentore", Bendazzi lo fu senz'altro per numerose persone, che grazie a lui si dedicarono all'Animazione nei modi e nelle tempistiche più congeniali alle proprie attitudini e capacità. Egli sapeva come e quando 'prenderti' ma soprattutto sapeva quando 'lasciarti andare', talora ponendosi – alla Gurdjieff – quale elemento di conflitto. Non si proponeva di creare discepoli o cloni, ma piuttosto fornire a coloro in cui intuiva il medesimo 'istinto alla navigazione' (spesso da percorrere in solitaria) gli strumenti e, soprattutto, tenacia e una buona dose di immaginazione per affrontare il Gran Mare Incognito di cui, più di chiunque altro, aveva contribuito a fornire una mappa e una bussola. Anche io sono torinese di nascita, e "errante" per indole e circostanze, come questo "mio" Massimino Garnier – per l'anagrafe nato Giorgio ma in breve tempo ribattezzato universalmente "Max" - laureato in Fisica Matematica alla Normale di Pisa e anche solo per questo affascinante per chi è giunto ad amare l'Animazione non seguendo passioni estetiche, ma attraverso i percorsi talora carsici e affluenti della Letteratura. Una figura che da subito mi apparve sfuggente, elusiva come in molte delle sue foto, fuorviante e volutamente enigmatica, che mi figuravo apparire e scomparire inaspettatamente – ma, col senno di poi, sempre al momento giusto – con solo una valigetta in mano, di cui si ignora il contenuto pur sospettandolo molto, molto importante. Solo dopo, mi sono accorto che questa visione di Max Massimino Garnier si confondeva, di certo senza motivi validi, con quella di "Monsieur Chouchani" (1895-1968), leggendaria personalità sospesa tra realtà e fantasia, messianica e ubiqua, dalla cultura sterminata e pluridisciplinare, autentico Maestro/Mentore raccontato e celebrato da illustrissimi esponenti della cultura ebraica come Elie Wiesel e Haim Baharier. Ispirandomi alle parole del filosofo francese Emmanuel Levinas:*"Si sono dette molte cose su Chouchani, ma la realtà fu grandemente più bella della leggenda"* – pure questo breve omaggio a Max Massimino Garnier intende perdersi lungo i caruggi e le ripide creuze della flanerie narrativa. Inevitabile partire dal lungo sodalizio di Max con il geniale disegnatore Paolo "Paul" Campani (1923-1991), conosciuto ai tempi dell'università con cui realizzarono il fumetto *"Misterix"*, divenuto poi testata editoriale in Argentina grazie a Cesare Civita, prima di dar vita alla leggenda della Paul Film a Modena. Tralasciando una quindicina di operine di fulminante umorismo (durata: un minuto), tanto brillanti quanto di ormai difficilissima reperibilità, al connubio Campani/Garnier dobbiamo alcuni dei 'tormentoni' e delle icone più amate di Carosello: Toto e Tata, Angelino, Svanitella Svanitè, Gigino Pestifero, El Merendero e quel geniale Omino coi Baffi il cui motto *"Sembra facile!"* si materializzava letteralmente sul viso. Il binomio costituiva un meccanismo quasi perfetto: l'artista dall'estro irriducibile e l'intellettuale dalla cultura sconfinata, e Max dimostrò le proprie capacità anche in ambito produttivo, caratteristica che lo accomuna a un certo Isao Takahata, che per lo Studio Ghibli seppe egregiamente cantare e portare la croce. Ma pure le favole più belle tendono a corrompersi col tempo - e Max negli anni Settanta lascia Modena per una nuova avventura nella Capitale, dove lo attende Ezio Gagliardo da Cairo Montenotte, fondatore coi fratelli Fulvio ed Elio della Corona Cinematografica, realtà che nell'Animazione non vedeva soltanto un prodotto commerciale per i più piccoli e con in cantiere un grande progetto: *"Le favole d'Europa"*. Si trattò – come ben sottolinea Cristina Formenti nel recentissimo saggio *"La Golden Age dell'Animazione Italiana: Dal boom economico agli anni di piombo (1957-1977)"* a cura di Stefania Parigi, Giacomo Ravesi e Christian Uva – *"della più ambiziosa produzione del cinema d'animazione europeo"*: oltre sei anni di gestazione che coinvolsero in una sinergia comune tutti i Paesi europei ben prima di Maastricht, con l'eccezione solo di Norvegia, Lussemburgo, Grecia, Albania, Turchia e Malta. Max, che all'epoca era anche presidente del Gruppo Nazionale dei Produttori di Film d'Animazione, vi ricopre il ruolo di supervisore artistico itinerante, molto presente e prodigo di consigli ma altrettanto latente sul piano autoriale. *"Favole d'Europa"*, quale riflesso dei movimenti intellettuali e politici che in quegli anni lavoravano per definire l'identità dell'Animazione, rappresentò una prima occasione di incontro tra artisti a livello continentale, e una autentica espressione di "cinema d'animazione europeo", ovvero "d'autore" nell'accezione in cui attingeva alle varie tradizioni culturali e artistiche delle diverse nazioni, e ponendosi in antitesi esplicita con le produzioni commerciali anzitutto di area statunitense. Una vera e propria "Nouvelle Vague" applicata al cinema di animazione, i cui autori erano liberi di esprimere poetiche e valori personali e indipendenti, generalmente lontani dall'iperrealismo e dal 'fordismo' produttivo hollywoodiano. Favole animate che si facevano alfieri immaginifici della tradizione culturale e figurativa dei propri Paesi: la pittura rinascimentale italiana de *"L'uva salamanna"* (premiato a Mosca), diretto da quel Manfredo Manfredi con cui Max, lasciata la Corona alla morte del suo principale referente Ezio Gagliardo, fonderà, sempre a Roma, la Cineteam, fino all'arte decorativa sovietica che permea il delizioso *"La volpe e il leprotto"* di Yuri Norstein. Anche le musiche e le danze popolari ricoprono un ruolo fondamentale nella serie: in due film diretti entrambi dal grande animatore francese Jean-François Laguionie, *"Potr e la Sirena"* e *"La maschera del diavolo"*, troviamo la tradizione bretone e quella corsa a fare da contrappunto alla narrazione. Queste storie,



Paul Campani e Max Massimino Garnier coi loro personaggi

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

trasposte direttamente dalla tradizione orale e liberate da lacciuoli letterari e ideologici, riescono a farsi tasselli di un ipotetico discorso realmente europeistico basato sulla cultura popolare nel senso più genuino del termine, la cui sorgente è un patrimonio comune ai diversi contesti del Vecchio Continente e per questo ambisce legittimamente a riunirli nel nome di valori autenticamente umanistici. Spiega Bendazzi: *"La produzione in animazione europea comunica un suo messaggio al pubblico piuttosto che proporsi di stabilire con esso una forma di complicità"* – come, viceversa, tendono a fare le produzioni targate USA. La scelta della favola - come ha ben saputo dimostrare un esperto 'traduttore' contemporaneo di questo medium quale Michel Ocelot – contribuisce a fornire un carattere di universalità che rende le opere accattivanti per il pubblico transnazionale, e per ovviare al cruciale problema distributivo delle differenze linguistiche si scelse di evitare i dialoghi a favore di una narrazione fuori campo che avrebbe semplificato il doppiaggio. Fondamentale, non solo per ragioni economiche, fu la co-produzione: come sottolinea la stessa Formenti, *"se l'Europeità tende a essere concepita come un'identità condivisa tra nazioni, la coproduzione traduce questa idea a livello produttivo"*. Oltre ai citati Laguionie, Norstein e Manfredi, è presente il gotha dell'Animazione (ma non solo) del Vecchio Continente: Joy Batchelor e John Halas, Alexandre Alexeieff, Secondo Bignardi, Ricardo Neto, Magdalo Mussio, Giuseppe Laganà, Jiri Bredcka, Giséle e "Nag" Ansorge, solo per citarne alcuni. Max co-dirige *"Il canto di Halewin"* con l'artista belga Raoul Servais, *"Il grande lumacone"* con Michel Clarence, *"Il sole"* con Ferry Unger (Austria) e *"Finist"* con Alexandre Alexeieff, artista e intellettuale affascinante che proprio Max contribuì a far conoscere in Italia. D'altra parte, se si può dire che l'Animazione fosse per lui la vera patria, e che gli animatori in parallelo erano la sua famiglia: McLaren, Reiniger, John e Faith Hubley, Jiří Brdečka, Yoji Kuri, George Dunning, i maghi della Scuola di Zagabria, Jan Lenica, Paul Grimault, gli Italiani. Massimino Garnier divenne una delle architravi di Asifa International fin dal suo primo decennio: sarà forse la sua morte a spezzare definitivamente l'ormai fragile legame dell'istituzione con Lucca Comics (a proposito: qualcuno ha notizie dei libri e dei cimeli di Max donati al Comune e mai messi a disposizione della collettività?). Spirito naturalmente cosmopolita, poliglotta, Max era il frutto di un riuscito mix franco-italiano in cui colte radici protestanti e cattoliche, lungi dal farlo rinchiudere in angusti steccati ideologici, lo avevano dotato di ampie vedute e una tolleranza naturale non comune per la loro e, purtroppo, sempre più rara nella nostra generazione.

"La Maschera del Diavolo - Le Favole d'Europa (1976) di Jean-François Laguionie

Secondo Bendazzi, Max Massimino Garnier sapeva *"ispirare, correggere, stimolare, far sbocciare, istruire... [liberare] la mente di chi ti ascoltava da preconcetti fossilizzati negli anni ... capo carismatico dello sparuto gruppo che lodò e diffuse nel nostro Paese le idee eversive, sul piano dello stile, della durata e della tecnica, che l'animazione d'autore degli anni Sessanta-Settanta sviluppava nel resto del mondo ... perno del miglior festival d'animazione mai organizzato in Italia, quello di Abano Terme (1970-1971)"*. Tra le *"Favole d'Europa"*, il capitolo da lui diretto con il croato Pavao Stalter, *"Spirito Benigno"* (1978), risuona, nella cupa e fragile contemporaneità attuale, un inno alla Resistenza e alla collaborazione tra i popoli europei: tre generazioni familiari devono tenere sempre attivo il fuoco nel camino affinché con lui si spenga lo spirito benevolo che protegge tutti loro: qualora si spegnesse, le forze del male divorerebbero ogni cosa. Già nel 1970, *"Metamorpheus"*, corto realizzato con il poliedrico e geniale artista boemo Jiri Bredcka rifulgeva quale *"emozionante inno alla libertà dell'arte"* (ancora Bendazzi) e, forse proprio per questo, oggi risulta scomparso dai radar. Proprio Bredcka coniò la definizione forse più adeguata alla figura di Max Massimino Garnier: non un autore, nemmeno un mero sceneggiatore, bensì un *dramaturg*, termine che indica più funzioni e attitudini, da quelle più concrete di raccordo tra le varie fasi e figure della 'messa in scena', ma soprattutto identifica chi possiede la capacità, il 'dono', di raccontare storie. E Max eccelleva in questo: secondo Bendazzi molto meglio a voce che per iscritto, caratteristica che lo accomunerebbe ai cantastorie occidentali e ai *griot* dell'Africa occidentale, custodi e divulgatori nomadi di una Tradizione comune che, lungi dal mettere in conflitto le genti, contribuiva ad unirle nel segno di un'Umanità comune fondata sull'Arte, sulla Bellezza e sull'Intelligenza piuttosto che sulle arbitrarie e aggressive logiche dell'Identità. E Max stesso invitava a non credere troppo nei suoi racconti e nelle sue memorie, in quanto un vero *dramaturg* non avrebbe mai rinunciato a modificare una storia se la fantasia gli fosse sembrata più divertente e attraente della (presunta) verità. Egli sapeva cogliere quelle misteriose relazioni, invisibili ai più, che legano la Matematica alla Musica, Albert Einstein a Satie, Evariste Galois a Picasso. Max come Bendazzi: insinuanti e diabolici come Mefistofele, discreti quanto implacabili, facevano sì che, un volta entrati nel cerchio magico dell'amore per l'Animazione, non potessi più uscirne: ti portavano sul campo, coinvolgendoti da subito in iniziative concrete, ti inondavano di consigli di visione e di lettura (da Umberto Eco ai poeti francesi, da Asterix a Calvino), stimolavano opinioni che immancabilmente contraddicevano invitandoti a riproporle su basi più solide, facevano conoscere numerosi artisti e studiosi ma non per farne oggetto di culto, bensì per instaurare relazioni vive, fertili, talora conflittuali ma sempre nella prospettiva di plasmare una propria prospettiva, una propria personalità, un proprio indirizzo. Tornando alle *"Favole d'Europa"*, il regista, animatore e sceneggiatore polacco Miroslaw Kijowicz paragonò il progetto della Corona Cinematografica a una *"UNESCO applicata all'Animazione"* – e proprio l'UNESCO benedirà il progetto durante la conferenza intergovernativa sulle politiche culturali di Helsinki del '72. Tale operazione servì, un decennio prima della nascita della prima associazione continentale di settore – ad acclarare come non esistesse un'animazione europea uniforme: essa appare tanto eterogenea quanto le varie nazioni coinvolte. Soprattutto, dimostrò sul campo che un cinema d'animazione europeo è realizzabile senza necessariamente sacrificare l'opera e gli autori sull'altare del mainstream e delle cosiddette "aspettative" di un ipotetico pubblico, come saprà ben ratificare, almeno in Francia, un certo Kirikou alla fine degli anni Novanta, mettendo in fila i blockbuster a stelle e strisce e restituendo all'animazione l'orgoglio e il piacere della propria 'biodiversità'. Ecco, forse in quella valigia che continuo a vedere nelle mani di Max – e di Giannalberto – c'era proprio questo: il sogno di un mondo unito dall'Animazione. Un'utopia concreta, ben diversa dalla "disneyficazione" e dalla colonizzazione globale dell'immaginario cui assistiamo ogni giorno. Un sogno, ma anche un motivo per continuare a sognare. E a combattere.

Metamorpheus (1970) di Jiri Bredcka e Max Massimino Garnier

Eric Rittatore

L'età sperimentale. In viaggio con Erri De Luca

Vito Ostuni

C'è qualcosa di disarmante e insieme potentissimo nel vedere un uomo anziano arrampicarsi su una parete di roccia senza corda, mentre racconta la propria vecchiaia con la stessa naturalezza con cui altri parlerebbero dell'adolescenza. *L'età sperimentale*, mediometraggio scritto e interpretato da Erri De Luca e diretto da Marco Zingaretti, dura poco più di venti minuti, ma condensa una riflessione esistenziale che di solito associamo a grandi romanzi o saggi filosofici. Il film nasce da un'idea semplice e radicale, ovvero lasciare che un autore, ormai nel *tempo del terzo cavallo*, racconti la propria vecchiaia aprendo la porta della sua quotidianità. Il corpo che si allena, il campo da curare, i libri, i giochi di carte, le amicizie, la memoria, mentre la macchina da presa lo segue in un'unica *s-cordata*, un'arrampicata senza protezioni che diventa la spina dorsale visiva del racconto. Parallelamente al film, la stessa riflessione si espande in un libro omonimo, scritto con Inès de la Fressange, a conferma di un progetto pensato fin dall'inizio come doppio movimento fatto di immagine e parola, corpo in azione e voce interiore, cinema e letteratura. *L'età sperimentale* è una piccola miniera, non solo perché parla di vecchiaia, ma perché la mette letteralmente in scena nel corpo, nel gesto, nel respiro, nelle abitudini. È un film sull'invecchiare, certo, ma è soprattutto un film su come ci si abita, nel proprio corpo, nel proprio tempo, nella propria mente. Il film si apre con un'immagine che De Luca riprende anche in un suo intervento pubblico e cioè, secondo un detto, la vita umana è lunga quanto quella di tre cavalli ed egli sente di essere ormai sul dorso del terzo. La giovinezza è stata al galoppo, l'età adulta al trotto, ora la vecchiaia procede al passo. Questa metafora, oltre a essere poetica, introduce con chiarezza una dimensione fondamentale, il cambiamento del ritmo. L'invecchiamento non è solo una questione di rughe o di articolazioni, ma di tempo percepito, di velocità con cui ci si muove nel mondo. Nel film, la regia asseconda questa idea. Il piano sequenza della scalata, i tempi dilatati delle passeggiate, la cura lenta del campo, la ripetizione dei gesti quotidiani costruiscono una temporalità diversa da quella della narrazione classica. De Luca la chiama *età sperimentale*. Egli ha la sensazione che *nessuno sia stato vecchio prima di lui*, che la vecchiaia dei predecessori non gli faccia da modello e non lo prepari a nulla. È un passaggio cruciale, perché rovescia la rappresentazione comune. Invece della vecchiaia come *età del già visto*, qui è l'età del mai visto, di qualcosa che accade per la prima volta. In questa diversa ottica, la vecchiaia non è più soltanto la fase della perdita (forze, ruolo sociale, relazioni), ma diventa terreno di esplorazione, una sorta di *nuova adolescenza* del corpo e della mente, con altre domande e altre prove. Il cinema, con la sua capacità di rendere visibili i processi interiori, fa da amplificatore. Non ci troviamo davanti a una conferenza sull'invecchiamento, ma a un corpo che sperimenta, inciampa, si allena, ricomincia.

Uno dei nuclei più interessanti del film riguarda il rapporto tra vecchiaia e corpo in movimento. Durante l'epidemia, racconta De Luca, il fatto di vivere in una casa isolata fra i campi gli ha permesso di scoprire le passeggiate lunghe. Un'ora al mattino e una al pomeriggio, su e giù per lo stesso campo. Quell'esercizio, nato per scandire il tempo del confinamento, si rivela una vera e propria educazione fisica della vecchiaia. Nel film ritroviamo questo sguardo sul corpo come *macchina antica e misteriosa*, un animale preistorico collaudato da generazioni, che non possediamo davvero ma che abitiamo. La scalata in parete, ripresa in piano sequenza, è la forma più evidente di questa manutenzione; ogni appiglio richiede attenzione, ogni movimento chiede ascolto. Da giovane, racconta, vedeva gli operai pensionati che morivano poco dopo il ritiro, come se il passaggio brusco dall'intenso lavoro fisico all'inerzia fosse micidiale per il loro corpo. Nel film questa osservazione prende forma in un messaggio implicito, ovvero il corpo anziano non va *protetto* dalla fatica come da un pericolo, ma accompagnato in una trasformazione graduale, tenuto in esercizio, ascoltato. E' di vitale importanza guardare al proprio fisico come a un alleato con cui negoziare, non come un nemico da combattere. La vecchiaia, in questa prospettiva, non è la fine del corpo, ma il momento in cui impariamo finalmente come funziona. L'elemento visivo più forte de *L'età sperimentale* è l'arrampicata senza corda, la *s-cordata*, come la definisce De Luca. Una salita verticale, senza protezioni, che diventa metafora della vecchiaia vissuta senza manuali, senza maestri, senza istruzioni per l'uso. La montagna qui funziona come rappresentazione esterna del mondo interno. La roccia è la realtà del corpo che invecchia, la verticalità è lo sforzo di tenere insieme senso e desiderio, l'assenza di corda rende palpabile la vulnerabilità, ma anche la fiducia nei propri gesti. Lo spettatore, seguendo la scalata in tempo quasi reale, non può non sentire una partecipazione corporea. E' un brivido per lo spettatore vedere le mani che stringono gli appigli, la tensione nelle braccia, il respiro che si fa più corto. In questo modo, il cinema non ci limita a raccontare che invecchiare è una risalita faticosa; ci fa sentire per un attimo quella fatica nelle nostre fibre muscolari. E quando De Luca dichiara che questa vecchiaia è in salita, non in discesa, l'immagine ha già preparato il terreno emotivo perché quella frase arrivi in profondità. Un altro passaggio chiave, presente sia nel testo sia nel mediometraggio, è la definizione della vecchiaia come età di presenze. Non è, come spesso raccontiamo, il tempo in cui *non c'è più nessuno*, ma il tempo in cui alcune presenze diventano più dense. La madre che lo guardava giocare a carte, la nonna che gli insegnava il solitario di Napoleone, le poesie imparate a memoria e ripetute per tenere viva la precisione della mente. Questo modo di raccontare la vecchiaia non è un ripiegamento, ma una messa a fuoco; rimane meno gente in scena, ma chi resta conta di più. Uno dei passaggi più belli del monologo riguarda la metafora del bosco in montagna. De Luca paragona la sua età alla risalita di un bosco di conifere, in basso gli alberi sono fitti, entra poca luce, si vede solo ciò che sta intorno; salendo, gli abeti si diradano, si aprono radure, la luce aumenta e lo sguardo si allunga. In cima al bosco, dice, vede lontano, *scorci di futuro, non il proprio, ma quello senza di lui*. Qui la riflessione si sposta alla dimensione etica e collettiva. De Luca osserva che i giovani di oggi sentono il proprio futuro legato a quello della Terra intera; nello stesso tempo, anche i *nuovi vecchi*, una generazione di anziani numerosa come mai prima, vedono lontano, percepiscono il tempo che verrà come qualcosa di cui non saranno protagonisti ma verso cui hanno una responsabilità. È un rovesciamento importante rispetto allo stereotipo dell'anziano ripiegato sul passato. Il cinema, ancora una volta, permette di stare dentro a questa ambivalenza senza forzarla in una morale. La macchina da presa registra un uomo che cammina, arrampica, legge, gioca, pensa al futuro del mondo. Il giudizio è lasciato allo spettatore, che può rispecchiarsi, dissentire, emozionarsi. Il film non propone esercizi, non dà consigli espliciti. Ma mostra un modello concreto di vita quotidiana in cui corpo e mente sono in dialogo continuo. E offre un'immagine della vecchiaia come stagione in cui si può ancora imparare, sperimentare, migliorare la propria *versione di sé*. Alla fine del percorso, De Luca afferma che tutte le età precedenti sono state preparatorie e che la vecchiaia contiene *vastità sconosciute* alle fasi precedenti. E' il suo *tempo migliore*. È un film da vedere, appunto, come si affronta una salita in montagna, passo dopo passo, lasciando che il fiato si adatti e che, a un certo punto, la vista si apra un po' più in là di dove arrivavamo prima.

Vito Ostuni

Miracolo a Milano – trovarsi nel sogno e nella storia

Carmen De Stasio

Una continua attesa di quel che possa avvenire coinvolge lo spettatore, quello fanciullo e quello che conserva scampoli di composta fanciullezza, ma anche lo spettatore afferrato alle variabili esperienze dell'esistenza (e, d'altronde, esperienza ed esistenza si correlano in un equilibrio del tutto identitario). Le fragilità di un sogno scompaiono nel momento in cui ci si inoltra senza alcuna richiesta di spiegazione e vale anche il tempo di realizzazione. Un miracolo si compie sullo schermo ed un miracolo dà il titolo ad un film in cui crudezza esistenziale e riscatto nel sogno prendono corpo grazie al sapiente soggetto scritto da Cesare Zavattini e alla validissima abilità registica di un Vittorio De Sica, stravolgendo – ben settantacinque anni fa – una creatività sobria, pure in grado di portare in scena un'opera che inscena una sostanziale porzione dell'arte sperimentale del Novecento.

Un sussulto (provocatorio o meno) avviene con *Miracolo a Milano* e qui il paradosso si addensa di ossimori e di sogni di cartapesta che pure fanno parte della realtà, anzi di un realismo che si distrae soltanto per una manciata di minuti per allontanarsi in una dimensione altra e pronta a riempire un vuoto di disattenzione. Due le dimensioni che comportano, su due sponde inavvicinabili, la parte dei buoni e innocenti e la parte della milanesità nel segno di un'industria che si stava – in quel tempo – facendo spazio a sovvertire la tragedia della guerra da pochi anni terminata, ma ancora fremente negli sciagurati strascichi. Gli effetti della guerra sono visibili, infatti: tra i reietti, gli invisibili e disturbatori che compongono la schiera costretta ai margini di una società in attiva ricostruzione, là qualcosa ha inizio con un giovane orfano che si ritrova a dividere con la moltitudine una periferia alla quale tutti insieme essi conferiscono una dimensione di città, malgrado la Milano spinta nel progresso attanagli la patina grigiastra causata dal fumo dalle ciminiere. In lontananza spiccano gli alti palazzi intoccabili ed inavvicinabili ed è quel panorama a distanza ad esser la cornice al sogno (mille milioni di milioni – oseremmo sentenziare, tanto i sogni non hanno un costo), ma l'illusione domina soltanto per poco. E la favola frantumata inizia in quel momento, divenendo altro. Là, in quel momento la pudica poetica del film intraprende un nuovo percorso, condividendo una sorta di parificazione con desideri irrealizzati e che sovvertono la quiete (impossibile leggerne tratti di rassegnazione) con la possibilità di credere (e cedere) ad un sogno semplicemente richiamandolo a sé. Qui è la variazione: traslando alla visione di quanto possa declinarsi come rotta di parole e di sapere attraverso la logica, la logica stessa rimbalza via, sottratta da un egoico infittirsi che pure richiama il pericolo di solitudine che afferra quel tempo e che per certi aspetti non manca di trarre spunto dalla bizzarra trasfigurazione del reale in puro stile dada, malgrado si sciolga nella docile carezza di una colomba che dall'aldilà la madre adottiva di Totò invia al figlio per tessere una trama di serenità. Nel frattempo, gli eventi non si sottraggono ad un turbinio che rimanda lo svolgimento incandescente delle comiche da film muto, epperò compatta risuonano le vibrazioni – talora stonate e rumorose – di una poesia dalla fosforescente velocità di futuristica energia, alla quale l'intera comunità periferica partecipa in maniera precisa, al punto da generare tasselli inequivocabili di una poesia visiva da leggere per strofe identitarie, tante quante sono le figure

"Miracolo a Milano" (1951) di Vittorio De Sica

spinte in un'orizzontalità fatta di estrinsecazioni visuali, di gesti enigmatici e di evocazioni nevralgiche, fin quando, nel nascosto accordo, tutti seguono le luci dell'alba che Totò dipinge nel cielo di quella Milano ancora assopita e tra le nuvole il popolo periferico si slancia su scope di saggina estorte ad increduli netturbini: che cosa sta avvenendo – ci suggerisce l'inarrestabile movimento: negata la possibilità di concretizzare il sogno di condiviso benessere (ma non è tutto là, ovviamente), il protagonista Totò, l'orfanello già oramai adulto, ha una visione dalla madre adottiva – una Emma Gramatica superba e vezzosa – che lo invita a percorrere i cieli e quale mezzo se non quello che è ai poverelli possibile: una scopa, quella stessa scopa di saggina che negli anni successivi ritroveremo (tra le opere cinematografiche più incisive e degne di memoria) in *Mary Poppins*, quanto in *ET l'extra-terrestre*.

Miracolo a Milano è un film in forma di sogno o un sogno in forma di pellicola; un equilibrismo sulle pieghe di un compendio di realismo poetico prima di sfondare la parete del dicibile e affermarsi quale lavoro di un realismo capace di svolgersi nelle trame inconsuete a dar vitalità a quello che, talora in maniera esuberante, quanto anche affrettata, chiamiamo realtà di sogno. In fondo, nulla viene dato di sapere riguardo alla realtà che il popolo periferico vada ad incontrare. Viene chiamato miracolo e un'opinione ci sovviene, considerando che anche condizioni di stretto bisogno possano aderire ad un sogno. Sarà questo il miracolo? E quale luogo migliore, se non l'interno di una periferia in animo di esser trasformata in zona residenziale, tanto da contrarre il luogo in un prossimo non luogo. L'essere di là e il non-essere di qua segna il limite. Un miracolo, dunque, il correre in maniera surreale tra le strade di una città affetta da uno stupore più vicino al fastidio mentre la folla di invisibili cerca di raggiungere un dove riconoscersi. Ma quanta amarezza in quel film. E l'amarezza viene in più a forgiarsi in quelle che sono le realtà negli occhi dei protagonisti: attoniti e sereni. Costretti a sradicare vite senza destino e trapiantarsi laddove la certezza è insussistente e diventare essi stessi un sogno quando la città squarcia la patina ombrosa e traduce una luce che lascia comunque un'ambiguità di prospettiva. È questa un'orma persistente, nella quale il linguaggio del tutto affine a una poesia per immagini mobili traduce lo scorrimento antilineare rispetto al tratto epico di una realtà tinteggiata da interferenze. Nondimeno, la realtà onirica del film richiede la sobrietà esornativa di un'intonazione mai nefasta, né intenta a frantumare il compendio orizzontale dell'orientamento che la narrazione apprende, distanziandosi, di volta in volta, da una virtualità bustrofedica, adoperandosi a ridisegnare la cornice degli eventi, superando l'illusoria affabulazione di certezze. Così, la giocosità che riempie l'interezza scenica non consente distrazioni; né si distanzia da un senso dilagante di finitezza, di una sorta di predestinazione alla sconfitta e che soltanto il volo via dalla folla e dalla città potrebbe lenire e traslare in una vivenza potenziale. Si evidenzia in tutto questo la pienezza artistica di un Zavattini nel conciliare tutti i momenti nascosti dell'individuo del suo tempo con le vicende reali, quanto il talento di un De Sica al quale si deve l'abilità di istruire risvolti insospettabili nei quali si ravvisa – attraverso la logica e l'innocenza del gesto, dei silenzi, attraverso movenze nello sfondo inalterato eppure incline allo stravolgimento – quella che è si avverte come una conclusione. In questi termini, la poetica del film sta nella potenza della parola del vedere, del saper compendiare una storia irrisolta, laddove impressive vicende si susseguono, talora slegandosi, frantumandosi, epperò strette nel legame con una realtà che reclama fuga da qualsiasi crudezza, malgrado la crudezza affiori di tanto in tanto con vigore.

Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
In forza di un amore: Grazia Deledda – scrittura di uno spazio umano

Zavattini e Cooperazione culturale

Giampiero Bigazzi

Nel 2025 (ma ci sono iniziative anche in queste prime settimane del 2026) si è ricordato un anniversario apparentemente non di grande rilievo, che invece ha in sé molti elementi di memoria e di attualità, un'occasione di conoscenza e di riflessione per il mondo della cultura e dello spettacolo. Cinquant'anni fa, nel 1975, un gruppo di cineasti e di operatori teatrali e culturali diede vita alla prima organizzazione delle cooperative culturali collegate a Legacoop.

Era il 27 e 28 maggio e presso il Teatro delle Arti in Roma ebbe luogo il Congresso costitutivo dell'ANCC, l'Associazione Nazionale delle Cooperative Culturali.

L'associazione aveva cominciato a prendere forma qualche anno prima all'interno della Lega delle Cooperative e il clima politico e sociale era quello cominciato nello spirito innovativo degli anni intorno al Sessantotto quando si era iniziato a pensare all'associazionismo come veicolo di partecipazione, ma anche come embrione di forme di democrazia diretta.

Al congresso costitutivo parteciparono numerose figure dello spettacolo e della cultura come Cesare Zavattini, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Giuliano Montaldo, Bruno Cirino, Dacia Maraini. Zavattini veniva eletto presidente, Mario Monicelli vicepresidente, Enzo Bruno (che era stato concretamente il coordinatore del lavoro associativo) segretario.

Aderirono alla neonata associazione un centinaio di cooperative che riunivano più di trecento soci direttamente impegnati nel lavoro culturale: quaranta si occupavano di teatro e duecento di cinema. Quattro anni dopo si svolse il primo congresso nazionale e le cooperative associate erano già oltre cinquecento, fra cui sessantacinque nel settore dell'audiovisivo.

Alla base della nascita dell'ANCC, proprio nel cuore degli anni Settanta, ci furono i "modi cooperativi", a partire dal fatto che operatori, tecnici e attori si dovevano collocare sullo stesso piano. Era una possibile alternativa alle iniziative private, intensificando le relazioni fra lavoratori dello spettacolo e i rapporti con nuovi pubblici, in gran parte formati da giovani, aprendo circuiti non conformi alle tendenze dominanti. Era l'aspirazione a creare una rete di centri culturali autonomi dal circuito ufficiale. Rispetto al cinema, in fondo, era uno degli insegnamenti "politici" che provenivano dagli esperimenti del neo-realismo: il cinema per essere libero di raccontare il vero, non deve sottostare alle leggi del mercato.

Cesare Zavattini era la personalità più conosciuta nell'ambito del cinema e della letteratura, ma era anche colui che, dal punto di vista politico e organizzativo, dimostrava di avere più chiare le finalità del progetto che stavano inaugurando. Questa sua vocazione alla promozione della cultura, e quindi favorire la possibilità di unirsi da parte di operatori e artisti,

Cesare Zavattini (Luzzara, Reggio Emilia, 1902 – Roma, 1989)

appariva come motore per creare più conoscenza e consapevolezza critica. Era una ispirazione che proveniva anche dai vari tentativi di unioni e sodalizi intrapresi fin dagli anni Trenta e poi, con più coraggio, nei primi anni del dopoguerra nell'ambito della letteratura, del teatro e soprattutto del cinema.

Già nel 1935, in pieno regime fascista, Zavattini progettò, ma senza successo, "Umoristi associati" che anticipava l'idea di "Autori associati cinematografici", un coordinamento di sceneggiatori e di scrittori da lui promosso che prese vita negli anni Quaranta con lo scopo di far "crescere la qualità nel cinema italiano".

Incontro dell''Associazione Nazionale delle Cooperative Culturali

Iniziative che, in un contesto da nuovo inizio, si presentavano anche come una reazione alla gestione cinematografica autoritaria prevalente durante il Ventennio.

A partire da quegli anni l'attività "militante" di Zavattini fu veramente notevole: nel 1947 nacque la FICC "Federazione italiana dei circoli del cinema" e nel 1953 ne venne eletto presidente, fu poi fra i fondatori dell'"Associazione nazionale autori cinematografici" che presiedé per alcuni anni dal 1965. A questo impegno, per sottolineare i suoi intenti, ci furono i progetti collettivi come il "Documento mensile" con Marco Ferreri e Riccardo Ghione, i film *Amore in città*, *Siamo donne*, *Le italiane e l'amore*, *I misteri di Roma*, i *Cinegiornali liberi*: una striscia di collaborazioni dai primi anni Cinquanta fino all'inizio dei Settanta. Oltre al ruolo di presidente, Zavattini si fa anche promotore di alcuni progetti rivolti a cooperative come quello delle "Cento parole che fanno e disfanno il mondo", con la Cooperativa Scrittori, oppure "Un paese vuole conoscersi" che coinvolge la cittadinanza di Sant'Alberto di Romagna, in provincia di Ravenna, e diverse cooperative locali.

Il suo impegno nell'associazionismo partiva dall'invito a "tener conto delle nuove generazioni, che sentono sempre più il bisogno di avvicinarsi al mondo della cultura e dello spettacolo, per essere sempre più partecipi". Si trattava di diffondere lo spirito cooperativo nel Paese, contrapponendosi "a un passato recente e remoto non cooperativo, individualistico nel senso più brutale o raffinato della parola".

Quell'esperienza di cinquant'anni fa ci indica il valore del sistema cooperativistico, soprattutto se applicato ad attività per loro natura collettive (cinema, teatro, musica, editoria non si fanno mai da soli...), ma ci fa capire anche la forza e la lungimiranza di Cesare Zavattini. Uno dei tanti esempi del suo essere agitatore culturale. Percepito come sceneggiatore, scrittore e intellettuale visionario (senza mai rinunciare alla provocazione come impulso per crescere), fu anche un determinato sostenitore della cultura come bene comune e strumento di emancipazione sociale.

Ci vuole un bell'impegno per catalogare la molteplicità della sua presenza nella cultura italiana. Una rivoluzione continua che oltre al cinema ha abbracciato la letteratura (ma comprese le collane di libri, la creazione di giornali, la diaristica, le pubblicazioni per bambini, i fumetti), la pittura, il teatro, la critica. Tutto questo partendo da Luzzara, provincia di Reggio Emilia a un passo dal Po, ma rivolto al mondo e attraversando quasi tutto il Novecento, un secolo con due guerre mondiali e grandi invenzioni tecnologiche che Za seppe capire e sfruttare.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

È uscito recentemente un libro corale e importante, curato da Guido Conti, "Zavattini A-Z", pubblicato da Electa. Si presenta, attraverso 80 voci, con un approccio critico innovativo che riesce a ripassare il lavoro intellettuale di Zavattini, evidenziando la sua posizione di avanguardia e una lezione ancora da scoprire pienamente: "una figura che sfugge a qualunque etichetta perché ne ha troppe".

Dentro questo coerente rimbalzare fra i diversi modi della comunicazione e della produzione culturale, si colloca la sua adesione al movimento cooperativo e il ruolo di primo presidente dell'associazione dedicata alla cultura di Legacoop.

Rappresentano in pieno la sua visione pionieristica: la cultura come impresa collettiva, praticabile, creativa e capace di svolgere un ruolo moltiplicatore.

Sono i valori della forma cooperativa come strumento di produzione culturale che trovarono la giusta collocazione nell'esperienza dell'ANCC e in questo settore Zavattini avviò una stagione di promozione e inclusione sociale che non è stata perduta negli anni successivi. Infatti l'esperienza dell'Associazione si concluse nella prima metà degli anni Ottanta, ma rimase all'interno di Legacoop una forte presenza di società culturali. Dopo molti anni e diversi tentativi, il testimone è stato raccolto una decina di anni fa da CulTurMedia, l'associazione delle cooperative culturali, turistiche e media con una interessante presenza della produzione cinematografica e della gestione delle sale con larga prevalenza nel cinema d'essai.

Nella nebbiosa epoca che stiamo vivendo in questi anni, forse si è perso quello sguardo innovativo e in qualche modo audace degli anni post-Sessantotto, ma l'idea e la pratica del fabbricare cultura, mantenendo la proprietà collettiva della propria creatività, è rimasta ben viva in tante avventure che portano nuove energie al cinema, al teatro, alla musica, all'editoria.

Giampiero Bigazzi

Teatro

Margherito – c'è tempo per tornare a casa

La incredibile storia di una montanara vegetariana del '900

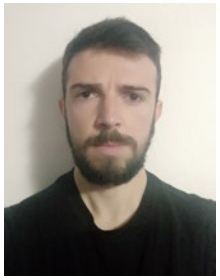
Giuseppe Barbanti

"Ogni storia è una biografia" dice ad un certo punto dello spettacolo Daniele Ronco, protagonista nei panni del narratore Renato, affiancato alla fisarmonica da Mauro Borra di *Margherito – c'è tempo di tornare a casa*, drammaturgia dello stesso Ronco e di Francesco Bianchi, uno dei più interessanti spettacoli di teatro di narrazione fra quelli attualmente in circuitazione nei teatri italiani. Anzitutto grazie alla immensa figura di donna che ci consente di conoscere in maniera veramente approfondita, Margherita, una signora vissuta per l'intero arco di una lunga esistenza in una borgata della Valle Grana nelle cuneesi Alpi Marittime, luogo all'attenzione dell'Unesco per una eccezionale opportunità di cui si può godere da quelle terre: vedere a occhio nudo oltre 5000 stelle sull'emisfero. Una vita appartata la sua, tutta intenta in una tanto silenziosa quanto caparbia e strenua difesa dei suoi ideali, convinzioni che oggi godono di ampia condivisione ma che allora, nel secolo scorso, se professate e soprattutto praticate costavano per lo meno l'etichetta di eccentrica. Daniele Ronco ci conduce alla scoperta delle originali abitudini che ne caratterizzavano lo stile di vita, evocando la compiacente figura del medico condotto della valle, da cui le ha apprese. L' attenzione da cui era circondata anche in vita è stata ben tratteggiata da Ronco, Franco il narratore, che ha ricordato la nutrita cerchia di persone che andavano a trovarla, immersa nella fuliggine nella sua minuscola abitazione, solo per il gusto di sedersi accanto a lei e respirare la sua saggezza. Un affetto che ha continuato ad accompagnarla anche quando età e salute non le avrebbero più consentito di continuare a vivere in quella casa di montagna: i suoi compaesani, infatti, si sarebbero adoperati per ospitarla in una struttura per anziani nel paese vicino, mettendola nelle condizioni di continuare a frequentare il contesto in cui era vissuta e a provare le suggestioni che avevano nutrito la sua immensa fantasia. Margherita, forte di un legame intimo ed ancestrale con il cielo e con le stelle, scriveva, infatti, tantissimo e amava cantare nei boschi e sulle montagne che risuonavano della sua voce. Sono stati ricordati i "cortei di anime in pena" e le "moltitudini di fiori lucenti che vanno verso l'alto", un esempio delle pregnanti immagini di cui erano popolati i suoi racconti, le sue filastrocche. Del tutto estranea alle sindromi del progresso e connesso consumismo e alla vita frenetica del mondo, Margherita era consapevole che, nella considerazione dei comuni mortali, la vita poteva non averle dato molto, ma nulla valeva quanto la serenità che le donava l'essere fedele ai suoi principi, del tutto avulsa da qualsiasi lusinga di possesso. Franco, il narratore, fa ben emergere anche il suo ruolo di depositaria di quei racconti che nei secoli andati si tramandavano oralmente di generazione in generazione: Margherita è stata, infatti, l'ultima donna della valle in grado di conoscere le costellazioni con i loro nomi antichi, che riportano a ritmi del mondo montano e del lavoro agreste che sono stati travolti dal cosiddetto progresso. Una vita semplice, arcana,

impossibile da immaginare oggi, ma piena di poesia e saggezza che pare uscita dall'Archivio dei Diari di Pieve Santo Stefano e si colora anche di un aggettivo oggi tanto in voga, ecosostenibile, quando si pensi all'ostinato rifiuto di Margherita di nutrirsi della carne, pur essendosi dedicata all'allevamento di pecore e capre. La messa in scena essenziale, quasi povera si regge su una sorta di alternanza fra narratore e le idee (ma non solo perché sono stati proiettati pochi minuti di un filmato che la riprendeva) di Margherita, Margherito nella lingua occitana che si parla nella Valle Grana. Lo spettacolo passa in rassegna decenni di storia individuale e comunitaria, mettendo a fuoco anche un'intima connessione tra essere umano e natura di cui si stanno perdendo le tracce.

Giuseppe Barbanti

Wicked – Il sortilegio dello sguardo: viaggio nel Mago di Oz tra letteratura, cinema e mito contemporaneo



Salvatore Uccheddu

Un mito che si riscrive con l'arrivo nelle sale di *Wicked – Part 1* (2024) e *Wicked – Part 2: For Good* (2025), il mondo di Oz torna a occupare l'immaginario pop non come reliquia del passato ma come organismo vivente, complesso, pulsante. Non si tratta di un semplice ritorno nostalgico, né di un aggiornamento cosmetico di una fiaba amata: è un viaggio a ritroso dentro un mito che non ha mai smesso di mutare. L'uscita cinematografica del dittico non rappresenta solo l'adattamento di un musical amatissimo, ma la possibilità di rimettere in scena i nodi irrisolti, le ambiguità e le verità taciute del *Mago di Oz*, quelle zone d'ombra che la cultura pop ha spesso semplificato per esigenze narrative.

Il pubblico contemporaneo non si accontenta più del "c'era una volta". Vuole sapere chi ha scritto la storia, chi ha deciso chi è cattivo, chi è buono e soprattutto chi ha avuto il privilegio di raccontare la versione ufficiale. È in questo contesto che *Wicked* assume la forma di una rivelazione: non perché aggiunge qualcosa alla trama originale, ma perché mette in discussione tutto ciò che abbiamo sempre dato per scontato. Propone una verità laterale, un retroscena emotivo e politico che riscrive la favola dall'interno.

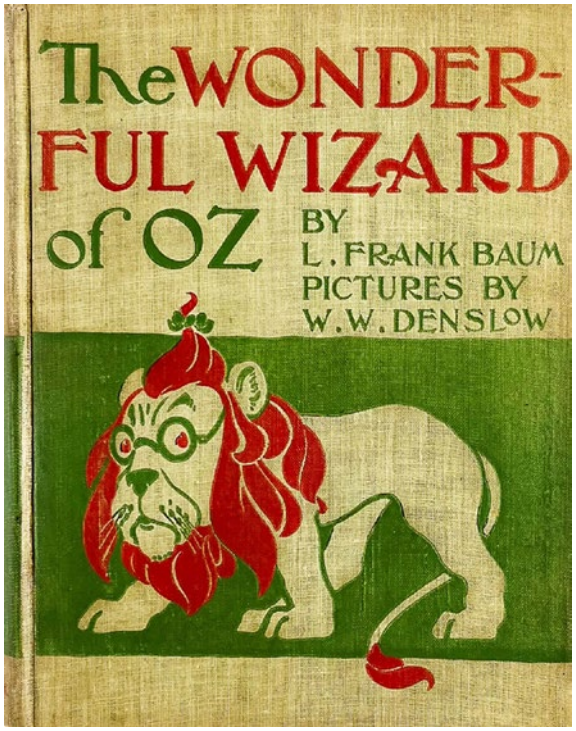
Tornare a Oz nel 2025 significa scoprire che non siamo più gli stessi bambini che vi entrarono attraverso il Technicolor del 1939. Siamo adulti che conoscono il peso del giudizio, la fragilità dell'identità, la potenza della narrazione. E *Wicked* è il prisma che permette di vedere quel mondo da un'altra angolazione, rivelando le sue pieghe, le sue distorsioni, le sue possibilità.

Baum e il sogno americano della fiaba

Quando L. Frank Baum pubblica *The Wonderful Wizard of Oz* nel 1900, compie un atto di rottura nei confronti della tradizione fiabesca europea. Le fiabe dei Grimm o di Andersen erano popolate da punizioni esemplari, violenze simboliche, morali severe. Baum, invece, immagina una fiaba nuova, figlia del suo tempo e del suo Paese. Cresciuto in un'America in fermento, attenta al progresso, alla nascita di nuove forme di intrattenimento e alla centralità dell'infanzia, Baum vuole creare un mondo in cui la meraviglia non sia un espediente scenico ma uno strumento conoscitivo.

Dorothy è la sua prima invenzione rivoluzionaria: una bambina che non ha bisogno di essere salvata. Non fugge da un castello o da una matrigna crudele, ma da un mondo reale difficile e privo di sbocchi. La fattoria del Kansas, con il suo grigiore e la sua monotonia, è l'immagine di un'America agricola che fatica a stare al passo con i cambiamenti sociali. Dorothy non sogna un principe: sogna un altrove in cui possa esistere diversamente. Baum le dà un percorso non di punizione, ma di scoperta; non di penitenza, ma di identificazione.

Il mondo di Oz che Baum costruisce è, nelle intenzioni, privo di crudeltà gratuita. È un universo governato da figure femminili potenti, da creature strane ma non malvagie, da forze che nascono dal desiderio e non dal castigo. In questo senso, Oz è già un mondo progressista, nato per un Paese che stava reinventando sé stesso. È una fiaba americana nel senso più pieno: ottimista, luminosa, priva di tragico fatalismo.



"Il meraviglioso Mago di Oz" (1900) di di L. Frank Baum, prima edizione

Il 1939 e la costruzione del mito cinematografico

L'adattamento MGM del 1939 porta Oz nella storia non solo del cinema, ma della cultura occidentale. L'idea di separare il mondo reale, filmato in toni seppia, dal mondo di Oz, esplosione vivida di Technicolor, è un'intuizione estetica che diventa filosofia visiva. Quando Dorothy attraversa la porta della sua casetta e si trova nel mondo colorato, non è solo un cambio di ambientazione: è un salto nella consapevolezza. Oz diventa la promessa che il mondo, visto con occhi nuovi, può essere trasformato.

Judy Garland, con la sua voce fragile e intensa, incarna una Dorothy che non è più la bambina del romanzo: è un simbolo della ricerca di identità che attraversa ogni essere umano. *Somewhere Over the Rainbow* diventa un canto che trascende il racconto. È il desiderio di chiunque abbia mai vissuto un momento di smarrimento. È il sogno di un luogo dove esistere non sia una colpa, ma una possibilità.

Il film approfondisce anche la questione del potere. Il Mago, con la sua macchina scenica, anticipa la figura del leader mediatico moderno: un uomo che non governa attraverso il carisma o la saggezza, ma attraverso la capacità di costruire un'immagine. La sua debolezza finale — il momento in cui Dorothy e i suoi compagni scoprono che si tratta solo di un uomo — è una delle prime critiche cinematografiche al potere come spettacolo. È un gesto radicale: togliere la maschera all'autorità.

Il femminile e la stregoneria: identità e ruoli

Le streghe di Oz incarnano il conflitto tra identità imposte e identità scelte. La Strega dell'Est è già morta quando Dorothy arriva: un potere che crolla, un simbolo di oppressione che si dissolve. La Strega dell'Ovest, invece, è viva e minacciosa, ma più che una villain sembra un monito: la donna che esercita potere senza compassione diventa "cattiva" per definizione. Glinda, luminosa e sorridente, rappresenta il femminile accettabile, quello che non disturba, che non spaventa. È una divisione che rispecchia lo sguardo patriarcale dell'epoca, ma apre uno spazio immenso per le reinterpretazioni future.

Il revisionismo di Wicked: una storia ribaltata

Con *Wicked*, Gregory Maguire compie un gesto quasi politico: prende la figura più demonizzata della fiaba e la mette al centro della scena. Elphaba è un'adolescente brillante, appassionata, indignata dalle ingiustizie del suo mondo. La sua pelle verde è una condanna preventiva: non deve ancora fare nulla per essere odiata. È odiata perché esiste. La sua figura diventa la parabola di tutte le identità marginalizzate, di tutti coloro che vengono definiti prima ancora che ascoltati.

La sua relazione con Glinda è il cuore emotivo e filosofico della storia. Le due ragazze rappresentano non tanto il bene e il male, quanto il privilegio e la ferita. Glinda vive in un mondo che la adora; Elphaba in un mondo che la teme. Il loro rapporto, fatto di tensione, affetto, rivalità e riconoscimento, è uno dei ritratti più complessi di amicizia femminile della letteratura contemporanea.

Oz come mondo molteplice: tutte le sue reincarnazioni

Uno dei segreti della longevità di Oz è la sua capacità di essere reinterpretato. Baum scrive quattordici romanzi ambientati in questo mondo; dopo di lui, altri autori ne scrivono decine. Ognuno aggiunge un tassello, un regno, un personaggio, un mito. Oz nasce letterario, ma diventa presto un continente narrativo.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il cinema e la televisione ampliano ulteriormente questo universo. *The Wiz* reinventa Oz attraverso la cultura afroamericana urbana; *Return to Oz* lo mostra nella sua versione più perturbante; *Tin Man* lo rende un mondo steampunk; *Emerald City* lo trasforma in una distopia adulta; *Oz the Great and Powerful* esplora le origini del Mago come antieroe. Ogni versione racconta di più del proprio tempo che di Oz stesso, confermando la natura cangiante del mito.

Il musical di Wicked: una nuova grammatica emotiva

Quando il musical arriva a Broadway nel 2003, non è soltanto un successo: è una trasformazione del panorama teatrale. Accade qualcosa che, a posteriori, sembra inevitabile. Le nuove generazioni, cresciute in un mondo in cui l'identità è costantemente osservata, valutata, giudicata, riconoscono sé stesse in Elphaba. Non nella sua magia, ma nella sua diversità; non nella sua forza, ma nella sua vulnerabilità.

Il pubblico percepisce immediatamente che *Wicked* non è un prequel: è una rivelazione. Rimette al centro della narrazione chi era stato escluso. Svela che dietro la "cattiva" c'è un essere umano, e dietro la "buona" c'è una persona fragile, piena di dubbi e desideri. Stephen Schwartz, con la sua musica, non accompagna semplicemente la trama: permette a ogni sentimento di avere un colore, una forma, una struttura. Le melodie non si limitano a raccontare: interpretano.

Defying Gravity, il brano conclusivo del primo atto, è diventato un manifesto generazionale. Non è solo il momento in cui Elphaba si solleva da terra: è il momento in cui prende il controllo della propria storia. È un inno non alla ribellione fine a sé stessa, ma alla consapevolezza del proprio valore. *Popular*, apparentemente frivola, svela in realtà la vacuità dei meccanismi di approvazione sociale. E *For Good*, il cuore emotivo dell'intera opera, non parla di un amore romantico, ma di un amore radicale: quello che nasce tra due anime che, incontrandosi, cambiano l'una la vita dell'altra.

Questa scelta di maturità emotiva è fondamentale. *Wicked* parla dell'amicizia come forza trasformativa, non come deviazione narrativa. In un panorama dove il femminile è spesso rappresentato in modo competitivo, il musical restituisce una dialettica complessa e vera: due donne che si feriscono, si salvano, si riconoscono, si perdono e, infine, si cambiano "for good".

Il cinema di Wicked: un respiro più ampio

La trasposizione cinematografica del 2024–2025 non è un semplice trasferimento scenico. È un'espansione. Il cinema permette a *Wicked* di dispiegare tutte le sue contraddizioni, i suoi silenzi, le sue ombre, la sua psicologia. Gli spazi diventano simboli. Le architetture splendenti della Città di Smeraldo non sono più solo un fondale, ma un labirinto del desiderio e della propaganda. Le aule di Shiz, l'università dove le due protagoniste si incontrano, raccontano la tensione tra sapere e privilegio: chi lo possiede, chi ne è escluso, chi lo usa come arma.

Il linguaggio del colore, già centrale nel romanzo e nel musical, acquista qui una forza ancora più evidente. Il verde di Elphaba non è solo alterità: è vitalità, elettricità, energia intrattenibile. Il rosa di Glinda diventa la rappresentazione visiva della perfezione imposta, un filtro estetico che nasconde le sue insicurezze. Il rosso, spesso associato alle istituzioni e agli strumenti di controllo, suggerisce la fragilità di un potere che ha bisogno di farsi temere per sopravvivere.

La regia mette al centro la relazione tra Elphaba e Glinda, confermando che la loro amicizia, con tutte le sue sfaccettature, è la chiave interpretativa dell'intero mito. Le loro scene insieme sono costruite come dialoghi speculari: non c'è mai la supremazia di una sull'altra, ma un continuo ribilanciamento di forze. È in questi momenti che *Wicked* rivela la sua natura più profonda: non è una storia di magia, ma una storia di riconoscimento.

"Il mago di Oz" (1939) di Victor Fleming

Il rapporto tra verità e narrazione: la politica dello sguardo

Uno degli aspetti più attuali di *Wicked* è la riflessione sulla verità come costruzione narrativa. Il Mago non è un dittatore tradizionale: è un maestro di illusioni che governa attraverso la gestione dell'immaginario. La sua tenda è il primo "backstage del potere" della cultura pop. È un monito: le figure di autorità non sono sempre ciò che sembrano, e ciò che sembra vero è spesso un racconto costruito ad arte.

Questo tema risuona con incredibile forza nella contemporaneità. In un mondo dominato dai social media, dalle narrative contrapposte, dalla manipolazione delle immagini, *Wicked* diventa un manuale etico, un avvertimento sulla superficialità con cui definiamo gli altri. La storia di Elphaba è la storia di chiunque sia stato vittima di un'etichetta, di una rappresentazione distorta, di una leggenda manipolata.

Il potere del Mago, dunque, non è la magia. È il controllo della narrazione. E il suo crollo, quando viene smascherato, non è solo la caduta di un illusionista: è il collasso dell'intero sistema di menzogne che sorregge Oz. In quel momento, il mondo deve chiedersi non solo chi sia il Mago, ma cosa sia il Mondo senza il Mago. Chi siamo noi quando nessuno racconta più la nostra storia al posto nostro?

Glinda, il privilegio e la ferita

Nella versione cinematografica, Glinda emerge come una figura ancora più complessa. Non è solo la "buona" luminosa della fiaba originale: è una ragazza cresciuta nel privilegio, abituata a un mondo che la premia per ciò che rappresenta e non per ciò che è. La sua popolarità è una prigione dorata. Il film sottolinea come il suo sorriso non sia una superficie vuota, ma una corazza. La leggerezza che mostra non è superficialità: è uno strumento di sopravvivenza.

La sua fragilità emerge nei momenti in cui la storia la costringe a scegliere tra il ruolo che la società le ha assegnato e la verità che scopre grazie a Elphaba. Glinda non è un'eroina: è una persona che sbaglia, che si illude, che scende a compromessi, e che proprio per questo risulta reale. La sua crescita consiste nel riconoscere il proprio privilegio e nel decidere di usarlo non per proteggersi, ma per proteggere gli altri.

Elphaba è la potenza dell'identità negata

Se Glinda rappresenta il privilegio, Elphaba rappresenta la ferita. La sua identità non è una scelta, ma un marchio. Non è libera di essere invisibile, né di essere neutrale. Il mondo la vede prima ancora che lei possa presentarsi. Questo fa di Elphaba una delle metafore più potenti della letteratura contemporanea sulla discriminazione, l'emarginazione e il peso dell'apparenza.

La sua rabbia non è un difetto, ma una risposta. La sua magia non è un'arma, ma un linguaggio. La sua solitudine non è caratteriale, ma sociale. In molte comunità, dalla cultura queer alle minoranze etniche, Elphaba è diventata un simbolo: una figura che non cerca di conformarsi, ma di definire sé stessa contro le narrazioni altrui.

Oz come inconscio collettivo

Oz è un luogo esterno, certo, ma soprattutto interno. È il paesaggio dell'immaginazione e del desiderio. È un sogno che parla di identità

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

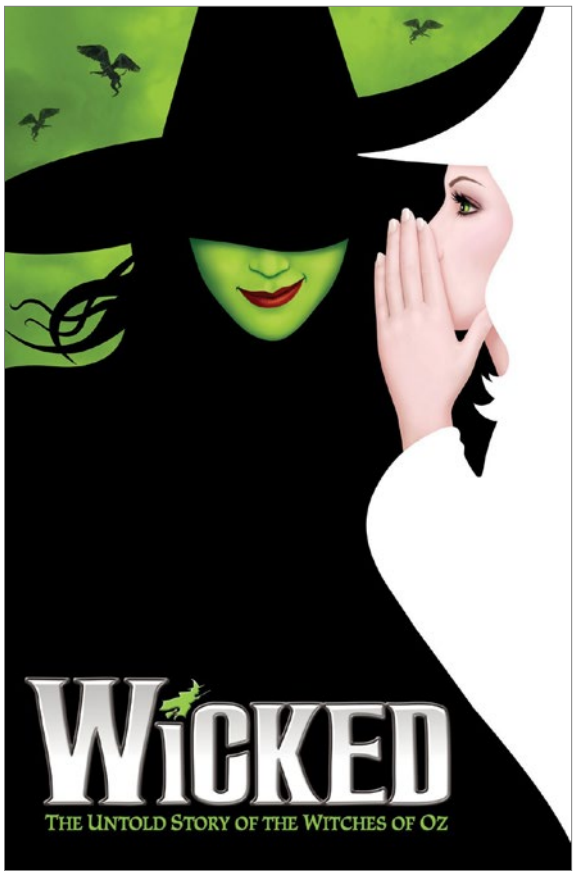
in costruzione, di paure simboliche, di potere. La Dorothy del 1939 si confronta con parti della sua psiche; l'Elphaba di *Wicked* si confronta con parti dell'inconscio sociale. Nella prima versione, Oz è ciò che Dorothy immagina. In *Wicked*, Oz è ciò che Oz vuole immaginare di sé stesso.

Questo spostamento di prospettiva trasforma radicalmente la funzione narrativa del mondo: non è più solo un viaggio formativo, è un'indagine sulle strutture che regolano il nostro vivere insieme. Oz diventa una città-stato del desiderio e della paura, un teatro politico, un laboratorio di etica.

Il cuore filosofico di Wicked: chi stabilisce il bene e il male?

La domanda che attraversa l'intera storia è semplice e devastante: chi decide cosa è giusto? Non esiste una morale eterna; esiste uno sguardo dominante. La strega è cattiva perché qualcuno l'ha chiamata così. Il Mago è buono perché qualcuno ha deciso di credergli. Il popolo di Oz accetta spiegazioni comode perché la verità richiede fatica.

Wicked ribalta la fiaba classica, mettendo in discussione il concetto stesso di moralità narrativa. Elphaba compie azioni discutibili, ma non per crudeltà: per necessità. Glinda compie azioni sbagliate, ma non per cattiveria: per paura. Nessuna delle due è il mostro della storia. Il vero antagonista è il meccanismo narrativo che ordina gli eventi secondo una logica binaria che non regge alla complessità della vita.



"Wicked" (2003) the Broadway Musical

Jeff Goldblum in "Wicked" (2024) di Jon M. Chu

Il tempo, la memoria e l'impermanenza

Il motivo per cui Wicked commuove così profondamente è la sua visione del tempo. Il musical non crede nella staticità: crede nella trasformazione. Le persone cambiano, ma non solo: ci cambiano. Le ferite che infliggiamo e quelle che riceviamo diventano parte di ciò che siamo. In questo senso, *For Good* è una meditazione sulla memoria. Non promette un futuro migliore: riconosce un passato che ci ha trasformati.

La memoria, come il tempo, non è lineare. Glinda ricorderà Elphaba in un modo; Elphaba ricorderà Glinda in un altro. Ciò che è stato condiviso non appartiene più a nessuna delle due. È un terzo luogo, un luogo emotivo, un punto sulla mappa delle loro vite che non può essere cancellato.

Il gran finale: diventare ciò che si è

Alla fine di Wicked, non vediamo una vittoria netta. Non c'è il trionfo del bene, né quello del male. C'è la rivelazione che le nostre vite sono intrecci e che ogni scelta che facciamo ha un prezzo. Glinda comprende la responsabilità della visibilità; Elphaba comprende il costo della libertà. Il Mago comprende la propria fragilità, il popolo comprende il proprio inganno. Oz diventa uno specchio di noi stessi: un mondo che cerca la verità e, nel farlo, affronta la propria paura più grande — quella di guardarsi davvero dentro.

La magia dello sguardo

Tornare a Oz attraverso Wicked significa ripensare tutto ciò che credevamo di sapere sulle storie. Significa riconoscere che la verità non è un colore ma una prospettiva. Significa capire che dietro la maschera della strega c'è sempre un essere umano. Che dietro ogni sorriso c'è una storia che non conosciamo. Che la magia non consiste nel volare, né nel lanciare incantesimi, ma nel cambiare prospettiva.

Wicked ci offre un mondo dove la diversità non è un ostacolo, ma una forma di energia; dove l'amicizia non è consolazione, ma rivoluzione; dove il bene e il male non sono categorie fisse, ma dialoghi aperti. È un invito a guardare oltre la superficie, a smascherare i Maghi del nostro tempo, a riconoscere la complessità dell'altro, a permettere alle persone che incontriamo di cambiarci.

Non per un momento.
Non per una fase.
Ma per sempre.
For good.

Salvatore Uccheddu

Cynthia Erivo nei panni di Elphaba – "Wicked" adattamento cinematografico (2024) di Jon M. Chu

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #37

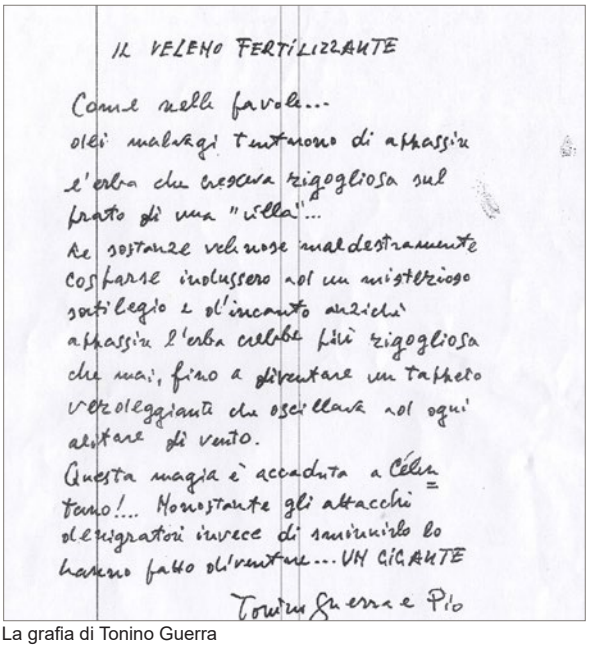
Il personaggio del mese: Tonino Guerra

Barbara Taglioni

Antonio Guerra, detto Tonino (Santarcangelo di Romagna, 1920 – 2012)

Antonio Guerra, detto Tonino, nasce a Santarcangelo il 16 marzo 1920, da Odoardo e Penelope Carabini, ultimo di quattro figli. Un'infanzia umile, segnata dal lavoro dei genitori come venditori ambulanti di frutta e verdura, in una terra ricca di dialetto e tradizioni, di cui ha assorbito la poesia e la musicalità della lingua romagnola. Luoghi che gli hanno instillato un profondo amore per i sapori autentici, la natura e le usanze, elementi che ritroviamo centrali nelle sue opere. Fin da bambino impara a osservare il mondo con occhi diversi, cogliendo la poesia nelle piccole cose, un tratto distintivo del suo stile poetico e sceneggiativo. In sintesi, l'infanzia di Tonino Guerra è stata il fertile terreno da cui è germogliata la sua visione poetica, fatta di semplicità, bellezza, legame con la terra e una profonda nostalgia per l'autenticità e il mondo dell'infanzia.

Maestro elementare, nel 1943, durante la Seconda guerra mondiale, viene deportato in Germania e internato in un campo di concentramento a Troisdorf. Una tragica esperienza che ha lasciato un segno profondo che Tonino ha saputo trasformare con il suo innato buonumore in poesia scrivendo, in quei terribili momenti, componimenti che lo porteranno ad una prima pubblicazione col titolo *I scarabócc*. I numeri della sua lunga carriera sono incredibili. Diviso tra l'esperienza della scrittura, in cui pubblicherà nel corso della vita cinquanta libri fra racconti e poesie, vincendo anche numerosi premi, e quella cinematografica in cui, come sceneggiatore, scriverà per i più grandi registi dell'epoca tra cui Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, i fratelli Taviani, Mario Monicelli, e molti altri ancora. Gli oltre 120 film da lui sceneggiati, l'hanno portato a collezionare quattro David di Donatello, tre nomination all'Oscar, l'Oscar Europeo del Cinema come Miglior Sceneggiatore e una Palma d'Oro a Cannes, regalandogli una fama internazionale. Amava definirsi prima di tutto un poeta, attaccato alle parole e capace di vedere poesia ovunque. Un uomo rimasto semplice anche nel suo privato nonostante la fama internazionale, che ha scelto di continuare a vivere in un piccolo borgo, Pennabilli, dove sono anche state per sua volontà disperse le sue ceneri. Fondamentale presenza ispiratrice è stata la sua seconda moglie Eleonora Kreindlina, di origine russa, più conosciuta come Lora, che gli è stata vicina fino alla morte avvenuta nel 2012. Visionario e ironico, custode della memoria, con uno sguardo rimasto sempre ottimista, vivace e fanciullesco, Tonino Guerra ha saputo trasformare il banale in straordinario, celebrando bellezza e saggezza. Esistono molti suoi scritti, ma ne abbiamo scelto uno che rispecchia perfettamente nei contenuti la sua visione, spesso anche burlona, della realtà circostante. Si riferisce al cantante Adriano Celentano e alle polemiche che circondavano il suo personaggio intorno agli anni '70. Siamo di fronte a una grafia che occupa lo spazio in maniera vivacemente ordinata, che presenta forme chiare, semplici, leggermente inclinate, semi-angolose, armonicamente disuguali, con buchi tra lettere e qualche cenno di script. Un gesto grafico che non può che confermare le caratteristiche di personalità generalmente a lui attribuite. Raccontano di un uomo dall'atteggiamento semplice, autentico, spontaneo, equilibrato tra fermezza e disponibilità, tra logica e idealismo (*raggruppata con buchi, chiara, semplice, ariosa, armoniosa*). Un artista che temeva la solitudine (*inclinata*), che ha saputo, con disciplina, conservare negli anni la freschezza adolescenziale, l'amore per le burle. Un uomo che con sensibilità e creatività intellettuale, spiccata intuizione, apertura di spirito, chiarezza nei giudizi e senso del bello e della misura, ha saputo senza urti, sublimare la sua visione della vita nell'espressione artistica di scrittore e sceneggiatore (*margine sinistro rigido, lettere disgiunte, vasche, polimorfa, ariosa, in arcata*). Socievolmente accomodante e conciliante, flessibile, orgoglioso, cortese e riservato, sapeva avere reazioni opportune, mai aggressive o prevaricatrici (*accelerata, tendenzialmente scorrevole, ritmica, p sopraelevate, proteiforme*). La firma omogenea al testo, priva di fronzoli, chiara e leggibile anch'essa, conferma correttezza, lealtà, chiarezza, immediatezza, dignità e capacità di assumersi le responsabilità. Ci ha lasciato alla veneranda età di 92 anni, vivendo come aveva sempre voluto, circondato dai valori della tradizione popolare, caratterizzata da una semplicità antica e piena di significati. A proposito della fine della vita e del suo pensiero, citiamo le sue sagge parole: *A me la morte mi fa morire di paura perché morendo si lasciano troppe cose che poi non si vedranno mai più: gli amici, quelli della famiglia, i fiori dei viali che hanno quell'odore e tutta la gente che ho incontrato anche una sola volta*



La grafia di Tonino Guerra

La firma di Tonino Guerra

Barbara Taglioni

Ricorrenze

Agatha Christie, la regina del giallo

Nel 2026 ricorre il 50.mo anniversario della sua scomparsa. Numerosi e significativi i film tratti dai suoi romanzi

Nino Genovese

Agatha Christie la potremmo definire "la regina del giallo", autrice di ben 66 romanzi gialli (oltre che di 14 raccolte di racconti e di numerose opere teatrali), le cui opere sono state tradotte in 100 lingue ed hanno venduto nel mondo circa tre milioni di copie, tanto che la scrittrice può essere considerata l'autrice più letta di tutti i tempi, insieme - addirittura - con William Shakespeare!...

Agatha Christie nasce il 15 settembre 1890 a Torquay (Regno Unito) e muore il 12 gennaio 1976 a Winterbrook (Regno Unito); il suo cognome era Miller, ma nelle sue opere ha sempre utilizzato il cognome del secondo marito, Archibald Christie.

Ma quando nasce e come si sviluppa il genere "giallo"?...

Tradizionalmente, la data di nascita del genere "giallo" coincide con la pubblicazione, nel 1841, del racconto *I Delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe, considerato da molti il primo vero racconto giallo della storia e capostipite di un genere, che – a partire da quel periodo – cominciò ad avere grande successo e notevole diffusione, un po' in tutti i Paesi, anche in Italia, dove – fatto poco noto – viene pubblicato, nel 1851, *Il Mio Cadavere* di Francesco Mastriani, considerato il primo romanzo giallo italiano, cui fa seguito *I Misteri di Firenze* di Carlo Lorenzini (divenuto poi famoso, con lo pseudonimo di Collodi, per il suo *Pinocchio*). Il genere si sviluppa – in modo particolare – negli Stati Uniti e in Inghilterra, dove emerge Sir Arthur Conan Doyle (considerato – insieme con Edgar Allan Poe, l'inventore del giallo), che, con *Uno Studio in rosso* (1887), crea il personaggio di Sherlock Holmes, l'investigatore dotato di grandi capacità deduttive, che, insieme con l'assistente Watson, è ormai entrato nell'immaginario collettivo della gente, precedendo altri investigatori famosi, come Hercule Poirot e Miss Marple (Agatha Christie), Philip Marlowe (Raymond Chandler), Nero Wolfe (Rex Stout), Philo Vance (S.S. Van Dine), Perry Mason (Erle Stanley Gardner), Ellery Queen, fino ad arrivare all'ispettore Derrick, al Tenente Colombo, a Imma Tataranni, alla "Signora in Giallo" (Angela Lansbury), a Guglielmo di Baskerville (*Il Nome della rosa* di Umberto Eco), al Capitano Bellodi (*Il Giorno della civetta* di Leonardo Sciascia, interpretato da Franco Nero nel film omonimo diretto da Damiano Damiani), a Don Matteo (interpretato da Terence Hill nella nota serie televisiva), al Commissario Maigret (famoso personaggio del belga Georges Simenon), al Commissario Ricciardi (personaggio di Maurizio De Giovanni) e, infine, al Commissario Montalbano (nato dalla penna di Andrea Camilleri e interpretato da Luca Zingaretti nella serie televisiva che l'ha reso famoso).

Da notare che il genere poliziesco è chiamato e conosciuto nei vari Paesi (specie in quelli anglofoni) con i termini "noir", "thriller", "detective stories", "mistery story", ecc. Soltanto in Italia, assume la denominazione di "giallo", la cui origine è molto semplice da spiegare: il giallo, infatti, è il colore delle copertine dei libri polizieschi pubblicati dalla Mondadori a partire addirittura dal 1929: una grafica gialla arricchita da un cerchio rosso nel quale è raffigurato un evento chiave della storia.

Agatha Christie (Torquay, UK 1890 – Winterbrook, 1976)

Per tornare ad Agatha Christie, l'ingegnosità della trama, la grande inventiva nelle soluzioni adottate, i finali con stupefacenti colpi di scena fanno sì che i suoi romanzi ben si prestino ad essere trasposti in opere cinematografiche.

Ed ecco, nel corso del tempo, film come quelli tratti da (pubblicato nel 1934), il romanzo che ha più successo in ambito cinematografico, tanto che da esso vengono realizzate tre versioni: la prima, risalente al 1974, per la regia di Sidney Lunet, con Albert Finney, Sean Connery, Lauren Bacall, Ingrid Bergman; la seconda realizzata per la televisione da Carl Schenke, nel 2001; la terza diretta, nel 2017, da Kennet Branagh, che è anche attore nel ruolo di Hercule Poirot, insieme con Johnny Depp, Penelope Cruz, Michelle Pfeiffer; lo stesso Branagh, nel 2022, è il regista e il protagonista di *Assassinio sul Nilo*, che aveva già avuto una versione nel 1978, diretta da John Guillerme, con un ottimo Peter Ustinov nei panni del famoso investigatore, Angela Lansbury, Bette Davis, David Niven, Mia Farrow.

"Assassinio sull'Orient Express" (1974) di Sidney Lumet

"Dieci piccoli indiani" (1945) di René Clair

Sono solo alcuni titoli dei numerosi film (ben 51) tratti dai romanzi della grande scrittrice, tra i quali – oltre a quelli sopra citati – vogliamo ricordare ancora il bellissimo *Testimone d'accusa* (1957) di Billy Wilder, con Tyrone Power, Charles Laughton e una stupenda Marlene Dietrich, film originale e singolare per l'ingegnosità della trama e il colpo di scena finale; e la stessa osservazione si può fare anche per *Dieci piccoli indiani*, veramente geniale per lo sviluppo della storia e il sorprendente finale, da cui viene tratto il film omonimo, nel 1965, per la regia di George Pollock, e successivamente, nel 1974, *...E poi non ne rimase nessuno* di Peter Collinson, con Oliver Reed, Elke Sommer, Adolfo Celi; ed ancora *Sipario - L'ultima avventura di Poirot* (2013) di Hettie MacDonald. Questi film (a parte *Dieci piccoli indiani*) hanno per protagonista il grande Hercule Porot; ma anche Miss Marple è presente in parecchi film, con il volto caratteristico di Margaret Rutheford (per esempio in *Assassinio sul treno* e *Assassinio sul palcoscenico*) e, poi, di Angela Lansbury (*Assassinio allo specchio* e altri).

Da notare che su Miss Marple è stata realizzata anche una fortunata serie televisiva, durata ben sei stagioni e 23 episodi (dal 2004 al 2013), trasmessa in Inghilterra, negli Stati Uniti, ma anche in Italia (Rai 1, 2005-2014); un'altra serie televisiva ha avuto per protagonista Poirot.

In conclusione, il "giallo" è un genere, "intrigante" ed originale, che attraversa tutta la storia della letteratura e del cinema, dai primi tempi fino ad oggi, e che, soltanto da pochi anni, è stato ampiamente rivalutato da molti studiosi (tra cui Giuseppe Petronio; ma ricordiamo anche il bel saggio di Daniele Corvaglia, *Genere letterario giallo: genesi, sviluppo e caratteristiche*, che si può leggere via internet in "youcaprint.it – Blog"), tanto che, ancora oggi, attrae ed affascina molti lettori, da esso "presi" in maniera tale da seguirlo assiduamente sia nella sua produzione "cartacea" che nei numerosi film di ambientazione poliziesca (siano tratti o no da opere letterarie).

Nino Genovese

La congiura dei Boiardi: tragedia shakespeariana e disgrazia di Ėjzenštejn

Roberto Baldassarre

Quando si cita Sergej M. Ėjzenštejn (1898-1948) si menziona costantemente *La corazzata Potëmkin* (Броненосец «Потёмкин», 1925), ritenuto il suo capolavoro. Ciò è corretto, per la messinscena e l'innovativo e ardimentoso uso del montaggio, spunto per moltissime opere successive di tanti altri registi. Notorietà, nell'ambito della cultura italiana, anche per il dileggio del Rag. Ugo Fantozzi ne *Il secondo tragico Fantozzi* (1976) di Luciano Salce, in cui esprime in tono liberatorio il suo pensiero sul film, dopo averlo visto (subìto) svariate volte. Però la grandezza cinematografica di Ėjzenštejn si ravvisa, seppur in parte, in diverse altre sue opere. Sebbene fosse considerato un genio sia in Patria che all'estero (Hollywood lo "cooptò" con un contratto di ben 100 mila dollari), Ėjzenštejn dalla fine degli anni Venti, ovvero dopo *Il vecchio e il nuovo* (Старое и новое, 1929), ha dovuto patire un ostracismo da parte del gruppo dirigente comunista e soprattutto di Stalin. Sebbene unico autore cinematografico capace di innalzare la Gloria della propria Nazione attraverso "kolossal" spettacolari e di forte impatto estetico, faticò a realizzare i progetti che proponeva. Ad esempio, per *Aleksandr Nevskij* (Александр Невский, 1939) dovette accettare dei compromessi in fase di produzione: gli furono imposti dei collaboratori in fase realizzativa per averlo "sotto controllo". L'enorme successo ottenuto da questo propagandistico (anticlericale) biopic su uno dei più noti eroi russi, gli permise di poter realizzare un altro progetto biografico di forte ambizione, un espanso film sullo zar Ivan IV (1530-1584) costituito da ben tre parti. Come le precedenti pellicole, anche in questo caso la rievocazione di gesta o di mitiche figure storiche del passato russo sarebbero state esaltazioni dell'Unione Sovietica e di Stalin. In questo caso una celebrazione per la vittoria sovietica a Stalingrado contro l'invasione nazista. Di questo grandioso trittico Ėjzenštejn riuscì a realizzare soltanto le prime due, del terzo capitolo riuscì a filmare soltanto una manciata di scene, a causa dell'infarto sopraggiunto. La prima parte è *Ivan il Terribile* (Иван Грозный, 1944) mentre la seconda s'intitola *La congiura dei Boiardi* (Иван Грозный *II:* Боярский заговор, 1958). Questo seguito ebbe una premiere nel 1946, ma Stalin e la dirigenza non apprezzarono come Ėjzenštejn trattò il leggendario zar Ivan IV, perché instillava nel personaggio dubbi e attimi di debolezze, caratteristiche inammissibili nella figura di un uomo potente, vieppiù dovendo rappresentare metaforicamente Stalin. Pertanto, la pellicola fu congelata e distribuita soltanto nel 1958, dopo la morte del "Padre delle Nazioni". In *La congiura dei boiardi*, divenuto con l'improvvisa morte del regista il suo – postumo – canto del cigno, si può ravvisare la maturità stilistica raggiunta da Ėjzenštejn, che continua con un certo suo barocchismo figurativo ma al contempo mostra una misurata forma narrativa. Sebbene sia il seguito di *Ivan il Terribile*, come ben indica il riassunto iniziale con tanto di speaker che informa dei fatti, questo secondo capitolo è a suo modo un'opera autonoma. Come capiterà poi a Francis Ford Coppola con *Il padrino – Parte II* (*The Godfather Part II*, 1974), anche in questo caso il regista russo utilizza il seguito per raccontare in maniera più personale e tragica la vicenda del protagonista e descrivere con toni più cupi l'ambiente che lo circonda. Due secondi capitoli, tra l'altro, che attingono nella costruzione della narrazione a William Shakespeare. Tra delitti, vendette, smanie di grandezza e sete di potere, dubbi esistenziali e latenti relazioni omosessuali, *La congiura dei Boiardi* si riallaccia prepotentemente all'Amleto de Il Bardo, altro giovane regnante nel turbine di una crisi d'identità e nel pieno di un caos politico sorto nel proprio regno. Rispetto alla prima parte, più protesa verso uno spettacolo magniloquente (le scene di massa) e un bianco e nero freddo ma lucente, questo secondo capitolo diviene il negativo di quanto mostrato in precedenza. Ėjzenštejn utilizza questo seguito per narrare in maniera più introspettiva la figura dello zar e di tutta la corte e i nemici che lo circondano. Ripiegamento interiore che si palesa tramite quattro soluzioni registiche.

Ivan IV e Filipp Metropolita di Mosca

I dubbi dello Zar

"La congiura dei boiardi"

1)A livello psicologico, dando maggior risalto al carattere di Ivan IV, tanto risoluto nelle sue scelte politiche (riconquista e mantenimento del potere) quanto titubante nelle relazioni interpersonali (di chi può fidarsi?).

2) Tramite molti primi piani, in cui i volti della variegata corte sono colti nelle loro reazioni espressive e sono visi spesso deformati dal trucco e/o dai tagli di luce chiaroscurale.

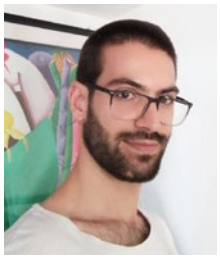
3) A livello scenografico, perché *La Congiura dei Boiardi* è tutto realizzato in interni: ambienti stretti (le porte basse) e opprimenti.

4)Tramite la cupissima fotografia, curata da Andrei Moskvin, che rende ancor più lugubri le sale del castello e metaforicamente il tetro bianco e nero rappresenta gli animi dei personaggi. Fotografia che in una sequenza, quella del crudele e teatrale assassinio di Vladimir, è tutta a colori, per rendere ancor più allegorico e carnevalesco il sanguinario delitto. Una novità nel cinema di Ėjzenštejn, o primo esperimento stilistico, che nelle intenzioni avrebbe poi completamente ammantato la terza parte del trittico, per render ancor più "contemporanea" l'antica vicenda. Però ne La *congiura dei Boiardi* Ėjzenštejn, per rendere ancor più metaforica questa tragedia di anime corrose dall'invidia e dai timori, recupera l'espressionismo tedesco, tanto con le preponderanti scenografie che paiono quasi distorte e sopraffanno i personaggi quanto con la già citata cupa fotografia. Oltre a ciò, per render ancor più evidente il potere, interpretato da diversi dittatori come un gioco, nella scena della sala del regno di Polonia, il pavimento è come un'immensa scacchiera, nella quale i vari personaggi sono come pezzi che devono muoversi in quel contesto ludico/sacrificale. Un'idea che sarà poi riutilizzata da Stanley Kubrick in *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957), sebbene non abbia potuto vedere il film di Ėjzenštejn. Come ugualmente Orson Welles, perché il suo ardito – ma produttivamente disgraziato – *Otello* (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1952) ha scene chiaroscurali e scenografiche molto simili a quelle del castello dello zar, in particolare quella in cui il servo della boiarina Efrosin'ja Starickaja cammina tentennando nella sala delle grandi colonne, per tentare di uccidere lo zar.

Roberto Baldassarre

Vignette e fotogrammi disegnati

Pensieri su Watchmen, il fumetto che ha sconvolto il Fumetto



Davide Deidda

Su *Watchmen* sono state innalzate pile e pile di pagine, e riassumere il capolavoro del 1987 di Moore, Gibbons e Higgins in poche righe è, oltre che inutile, probabilmente impossibile o quantomeno indegno della natura poliedrica dell'opera.

Se la vera lettura è la rilettura, come ci ha insegnato Nabokov, e il principio è applicabile a tutte le forme di fruizione artistica, *Watchmen* svela molte delle sue magie quando viene affrontato una seconda volta, poi ancora una terza e così via.

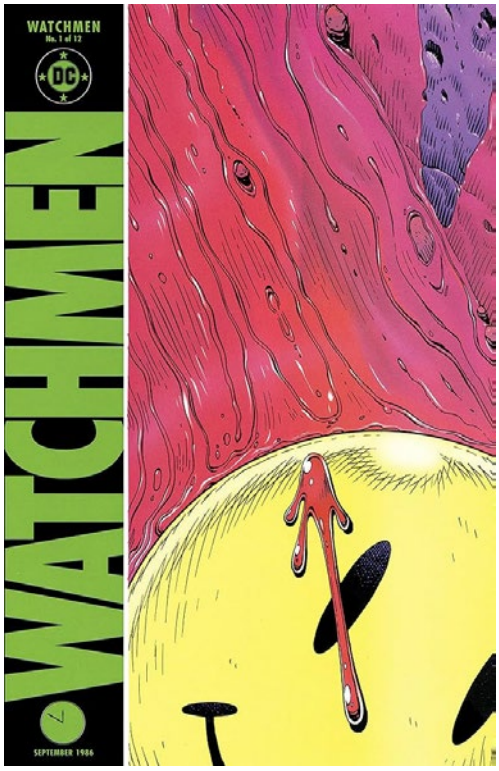
Non che una prima lettura (termine convenzionale per il media fumetto, che si decifra su più piani di analisi visiva) di *Watchmen* sia incomprensibile, specie se si mira a comprenderne la trama generale, la psicologia dei personaggi, il mondo raccontato. Semplicemente la quantità di livelli di significato sottostanti la superficie, di anticipazioni nascoste, di dettagli comprensibili solo a chi già ha esplorato l'affresco nella sua totalità permette alla rilettura di assumere una ricchezza altrimenti assente in un approccio vergine.

La lentezza è una delle chiavi per accedere allo scrigno di *Watchmen*. Quasi ogni vignetta dell'opera nasconde, oltre al suo (o ai suoi) significati evidenti, strati profondi talvolta molto complessi da afferrare. È necessario, per chi desidera scavare a fondo in questo fumetto, prendersi il tempo necessario a farlo, osservare senza fretta il modo in cui ogni parola e ogni immagine si associano alle parole e alle immagini che lo accompagnano, lo seguono, lo precedono.

Forse impareggiato in questo campo, *Watchmen* possiede una struttura fumettistica fatta di geometrie che si incastrano l'una sull'altra e l'una dentro l'altra, giochi di specchi e meccanismi che lo rendono un complicato orologio dove ogni ingranaggio, preso singolarmente, ha una sua funzione e ne assume di ulteriori via via che si integra agli altri e nel momento in cui ogni parte del congegno si attiva nella struttura d'insieme.

La forma di *Watchmen* è quella di una complicata equazione, di una formula matematica irrisolvibile in maniera davvero esaustiva, che dona a chi prova a risolverla l'opportunità di entrare in un'analisi della società, della politica, della psiche umana e di una serie infinita di sfaccettature del diamante imprendibile che è l'eterna ricerca di senso che ci attanaglia nel nostro stato irrisolto di mammiferi inquieti.

Ma se volessimo tentare, timidamente, arditamente, di rispondere alla semplice domanda "ma infine *Watchmen* di cosa parla?" diremmo che parla di Supereroi, di Guerra Fredda, del Vietnam, di un Vascello Nero, Bombe Atomiche, Maschere, Violenza, Amore, Morte, di Nixon, di un Comico, di Rorschach, di un Gufo Notturno, di uno Spettro di Seta, di un Dottore, di Ozymandias, di New York, di Marte... o potremmo dire che *Watchmen* racconta come sarebbe il nostro mondo se davvero degli uomini con poteri o capacità sopra la media, o semplicemente con indosso una tutina o una maschera, dei supereroi, avessero calpestato le strade delle nostre città, combattuto il crimine, preso parte alla politica e alle guerre.



Copertina di Watchmen, pubblicata nel Settembre 1986. Illustrazione di Dave Gibbons.

Prima tavola di Watchmen #1, pubblicato nel Settembre 1986, di Alan Moore (testi), Dave Gibbons (disegni e lettering) e John Higgins (colori).

Prima tavola di Watchmen #4, pubblicato nel Dicembre 1986, di Alan Moore (testi), Dave Gibbons (disegni e lettering) e John Higgins (colori).

Ma questo non descriverebbe che la superficie dell'iceberg e sarebbe come dire che Moby Dick parla di un uomo che caccia una balena. Di sicuro c'è che il supereroe Watchmen lo analizza da cima a fondo e lo declina come mai prima, rivoltandone gli assetti e ponendo un paradigma che ha condizionato il modo di affrontare il tema da quando è stato pubblicato.

Come tutte le grandi opere, *Watchmen* pone più domande che risposte, e mette in dubbio la nostra posizione rispetto a ciò che risiede all'interno e all'esterno di noi.

Watchmen è un'Opera Mondo imparziale, e cambia significato a seconda di chi la legge e del momento nel quale la legge.

Rileggerla ad anni di distanza dall'ultima volta regala sorprese inedite dovute alla crescita delle nostre esperienze, al mutare e all'evolvere del nostro pensiero ma anche al tempo trascorso nel mondo da quando *Watchmen* è stato realizzato.

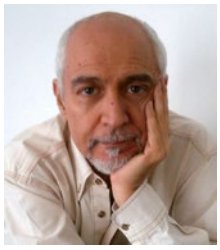
E ci pone nuove domande, ci fa coltivare il dubbio.

Forse *Watchmen*, e in estensione l'arte tutta, esisteono proprio per questo: porci nuove domande, e farci coltivare il dubbio.

Davide Deidda

I dimenticati #126

Odette Florelle


Virgilio Zanolla

Per un attore o un'attrice c'è qualcosa di peggio dell'essere dimenticati? Credo proprio di no. É vero che Odette Florelle, il personaggio di cui parlo questo mese, si trova in ottima compagnia, essendo quella dei 'dimenticati' una categoria ricca di nomi, e in perenne corso di acquisizioni. Ma oltreché particolarmente triste, la sua sorte resta in buona parte inspiegabile, giacché non si trattò solo di una bravissima attrice, altresì di un'ispirata cantante, i cui motivi godettero di grande popolarità nella Francia tra la seconda metà degli anni Venti e la prima dei Trenta, facendone uno dei simboli della Parigi d'allora.

Si chiamava in realtà Odette Élisa Joséphine Marguerite Rousseau ed era nata il 9 agosto 1898 a Les Sables d'Olonne, in Vandea. Era la prima di tre sorelle, figlia del ventiseienne Élisee Joseph Ulysse e della diciannovenne Diadéma Messie Rabillier; la sua era una famiglia modesta, che risiedeva nello storico quartiere di La Chaume, il più antico della pittoresca stazione balneare affacciata sull'Atlantico. Nel 1905 suo padre, impiegato comunale, lasciò il lavoro per trasferirsi con moglie e figlie a Parigi, dove avviò un'impresa commerciale. É da presumere che le cose non gli andarono proprio bene, giacché a partire dal 1909 Diadéma lavorò come cassiera al Café La Cigale, uno dei più celebri cabaret di Montmartre, che aperto nel 1887 nel quartiere Pigalle calamitava artisti e personaggi del bel mondo. E fu appunto lì che, all'età di soli quattro anni, Odette esordì in palcoscenico in uno spettacolo in cui c'era un piccolissimo ruolo per una bambina. In seguito, incoraggiata dalla madre, all'età di tredici anni tornò a calcare il palcoscenico come attrice e cantante, collaborando col giovane e poliedrico tolonese Jules Auguste César Muraire detto Raimu in uno sketch che si chiamava *L'uomo di Marsiglia e la parigina* e vedeva lei nel ruolo della *titi* (monella di strada della *ville lumière*), che più avanti avrebbe interpretato con successo anche nel cinema. E appunto nella settima arte ella debuttò l'anno seguente, con una particina nel cortometraggio *La masque d'horreur* di Abel Gance, accanto ad Édouard de Max e Charles de Rochefort, e l'anno dopo era già promossa protagonista in un altro corto drammatico, *La petite Fifi* di Henri Pouctal (1913); in entrambi i film si propose col nome d'arte di Florelle, in omaggio al suo collega Jean Flor, un reputato tenore leggero.

Il buon esito delle sue performances vocali e recitative la portò di locale in locale (Les Capucines, il Ba-Ta-Clan, La Scala, il Casino de Paris...), finché nel 1914, entrata nella compagnia di music-hall L'Européen, intraprese la sua prima tournée fuori della madrepatria, esibendosi in Austria-Ungheria, Romania e nella Turchia dell'Impero Ottomano. Ma al principio d'agosto, a Vienna, le rappresentazioni vennero interrotte a causa dello scoppio della Prima guerra mondiale, avvenuto il 28 luglio. Rientrata in patria, Odette si produsse negli ospedali militari, in rappresentazioni dedicate ai soldati feriti al fronte.

Nel 1918 tornò sul palcoscenico: nel '19 si esibì come cantante all'Apollo, nel '20 alle Folies Bergère e nel '21 all'Olympia. L'anno dopo impersonò Lolou Prisme nella commedia in tre atti di Maurice Hennequin e Romain Coolus *La Sonnette d'alarme*, rappresentata al Théâtre de l'Athénée a partire dal 15 dicembre.

Nei primi mesi del 1923 tornò davanti alla macchina da presa per interpretare tre cortometraggi del regista Henri Diamant-Berger: le commedie *Gonzague* e *Jim Bougne, boxeur*, accanto a Maurice Chevalier, Albert Préjean e Georges Milton, tre vedettes del music-hall francese d'allora, e il drammatico *L'affaire de la rue de Lourcine*, con Chevalier e Milton. Il 14 aprile dello stesso anno, con l'imponente compagnia di León Volterra e Mme Rasini (110 artisti, 3.000 costumi, 550 metri quadri di decori), s'imbarcò a Bordeaux sul "Massilia" per una lunghissima tournée in America che toccò Argentina, Uruguay, Cile, Brasile, e in seguito Cuba, Messico e Stati Uniti, rappresentando con grande successo ben quattro riviste e altrettante operette.

Odette Florelle (L'Opéra de quat'sous di Georg Wilhelm Pabst, 1931)

All'Avana Odette conobbe e s'innamorò di Ernesto Bernardo Padilla Mancera, un possidente messicano che aveva sette anni meno di lei, e lo sposò il 10 dicembre '25. Il matrimonio non funzionò fin da subito, anche per problemi pratici, legati alla carriera artistica di lei. In quel periodo, infatti, al teatro Esperanza Iris di Città del Messico ella venne scelta quale controfigura di Mistinguett: era un'occasione preziosa per farsi notare. Odette si esibì più volte con Maurice Chevalier nella rivista *Ça, c'est Paris*, finché nel '26 anche lo stesso Chevalier venne sostituito da Henri Garat: tra lei e il ventitreenne ex boy del Casino de Paris nacque subito una grande attrazione reciproca, che sfociò in una più o meno scoperta relazione. La loro intesa durò fino al 1930, quando i due si guastarono a causa del film musicale *Le Chemin du Paradis*, la versione francese di *Die Drei von der Tankstelle* di Wilhelm Thiele, il primo musical della storia del cinema germanico: Max de Vaucorbeil, il regista della pellicola in francese (che venne girata in contemporanea alla tedesca), quale interprete maschile aveva scelto Garat, giacché nei modi e nel fisico somigliava molto a Willy Fritsch, protagonista della versione originale; per il ruolo della protagonista femminile, Liliane, Odette si aspettava che Garat proponesse il suo nome. Forse egli non lo fece, o più probabilmente lo fece, ma la produzione aveva già scelto Lilian Harvey, la Lilian della versione germanica, che essendo poliglotta parlava perfettamente il francese; per Odette lo smacco fu difficile da digerire - anche per lo straordinario successo che arrise al film pure oltreoceano, aprendo ai due protagonisti le porte di Hollywood - e portò alla rottura con lui. Nel frattempo, nel '27 ella aveva preso parte a un nuovo allestimento della rivista *Ça, c'est Paris*, al Moulin Rouge, stavolta in coppia con l'attore e cantante Félicien Tramel, e nel '28 in coppia con Garat alla *Revue de Wagram*, intraprendendo con la compagnia una nuova tournée internazionale che toccò vari paesi d'Europa, conclusasi nel '29. Fu in occasione di una di quelle rappresentazioni che il regista austriaco Georg Wilhelm Pabst ebbe modo di ammirare per la prima volta il suo talento. Tra il '27 e il '34 Odette registrò la maggior parte delle canzoni interpretate fino ad allora nei suoi film, con motivi struggenti come il *Complainte des filles de Bordeaux*, *Si maman le veut*, *Sur le bitume* e *Y a des soirs*.

Per dimenticare la delusione di *Le Chemin du Paradis* si gettò a capofitto nel cinema, in quello stesso 1930 prendendo parte a tre film: la commedia *L'amour chante* di Robert Florey, anche nella versione spagnola *El amor solfeando* di Armand Guerra, e il dramma psicologico *Le Procureur Hallers* di Robert Wiene. Il 1931 fu il suo anno cinematografico per eccellenza: infatti apparve in ben sette film, segnalandosi definitivamente al pubblico come la vera 'maschietta' parigina: il poliziesco *Le Poignard malais* di Roger Goupillières, la commedia *Ma tante d'Honfleur* di André Gillois, il drammatico *Faubourg Montmartre* di Raymond Bernard, le commedie *Gagne ta vie* di André Berthomieu (dove interpretò se stessa) e *Atout cœur* di Henry

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Roussel, la versione francese del dramma musicale *L'Opera da tre soldi* di Pabst e la versione francese del poliziesco *Autour d'une enquête* di Henri Chomette. Fu soprattutto l'incredibile successo de *L'Opéra de quat'sous*, tratto dalla pièce di Bertold Brecht e Kurt Weill, a costituire la sua rivincita; Pabst, che diresse sia la versione cinematografica tedesca che quella francese dell'opera, per la parte della protagonista Polly Peachum si era ricordato di lei, e la sua scelta venne corroborata dal lusinghiero parere espresso da Weill. Nel film, oltre a mostrare grande intensità drammatica, Odette interpretò da par suo il brano *Le Chant de Barbara*.

Anche il 1932 fu per lei un anno artisticamente molto favorevole. Prese parte a sei film: quattro commedie, dove fu Paulette in *Vacances* di Robert Boudrioz, Maud ne *Le fils improvisé* di René Guissart, Gladys ne *La merveilleuse journée* di Robert Wyler e Yves Mirande, e Lolette ne *La donna nuda* (La femme nue) di Jean-Paul Paulin; più il fantascientifico *Atlantide* (id.) di Pabst, nel quale impersonò Clémentine, e il dramma poliziesco *Tumultes* di Robert Siodmak, versione francese del germanico *Stürme der Leidenschaft* diretto dallo stesso regista, in cui fu Ania ed ebbe come partner Charles Boyer. Ne *La donna nuda*, una pellicola ingiustamente dimenticata, tratta dall'omonima commedia di Henri Bataille, che ricostruisce con un certo realismo le Montmartre e Montparnasse dei primi decenni del Novecento, offrì un'altra interpretazione memorabile. É la storia di Lolette, l'umile modella del pittore Rouchard, che s'innamora del più giovane pittore Bernier, divenendone l'amante e posando per lui per un nudo che lo farà diventare celebre. All'apice della fama, Bernier sposa Lolette per una sorta di debito d'onore, ma presto la tradisce con una principessa. Dopo aver cercato inutilmente d'impietosire la sua rivale, Lolette tenta il suicidio, ma scampa alla morte. Non le resta che accettare la corte del povero Rouchard, che l'ha sempre tacitamente amata. Ne *La donna nuda* Odette recita, canta e appare una meravigliosa persona viva; fisicamente e professionalmente può sembrare la variante europea di Jeannette MacDonald, forse meno esperita di lei sul piano vocale, ma certo non inferiore su quello interpretativo. Sempre nel '32, indizio della notorietà raggiunta, ella pubblicò le sue memorie sul giornale ebdomadario "Marianne".

Nel '33 Odette apparve in tre film, tutte commedie boulevardières: fu la Môme Crevette ne *La dame de chez Maxim's* di Alexander Korda, tratto dall'omonima farsa in tre atti di Georges Feydeau, Monique Langer ne *Le grand bluff* di Maurice Champreaux, e Yvonne Béjun ne *Les deux canards* di Erich Schmidt. L'anno seguente lavorò solo in due film, entrambi drammatici: fu un'intensa Fantine nella terza versione cinematografica de *I miserabili* di Victor Hugo (Les misérables) diretta da Raymond Bernard, e Mme Muskat ne *La leggenda di Liliom* (Liliom) di Fritz Lang; in teatro fu la

Odette Florelle col regista Alexander Korda e gli attori del film "La dame de chez Maxim's", (1933)

Odette Florelle con Maria Schell (Gervaise di René Clement, 1956)

Odette Florelle e René Lefèvre (Il crimine del signor Lange di Jean Renoir, 1936)

Odette Florelle ed Albert Préjean (L'Opera de quat'sous di Georg Wilhelm Pabst, 1931)

protagonista del musical *Marie Galante* di Jacques Deval, con la musica di Kurt Weill: ma l'opera non ottenne l'esito sperato. Da tempo divorziata dal primo marito, il 15 maggio '34, nel paesino di La Frette-sur-Seine in Val-d'Oise (Île-de-France), Odette sposò il trentenne ex pilota automobilistico Pierre Marcel Foucret, figlio del proprietario e direttore del cabaret Le Moulin-Rouge, nonché amministratore dell'Olympia e delle Folies Bergères. La loro unione si trascinò stancamente per dieci anni, fino al 3 gennaio 1944, quando ottennero il divorzio. In seguito, Odette si legò al franco-algerino Ben Amar Ben el Gaid detto Ahmed il Vecchio (1888-1963), domatore di leoni e direttore del celebre circo Amar. Lavorò in due film anche nel '35: fu Irma Lunette nel poliziesco *Amant et voleurs* di Bernard, accanto a Pierre Blanchar, Arletty e Michele Simon, e Mme Colombe nel drammatico *La marmaille* di Dominique Bernard-Deschamps. Nel '36 impersonò Valentine nel truce e bellissimo *Il delitto del signor Lange* (Le crime de monsieur Lange) di Jean Renoir, che riscosse grande successo. Il 12 giugno di quell'anno, recandosi su un'auto sportiva a Les Sables-d'Olonne, a causa dell'eccessiva velocità con cui guidava, alla curva di Foucauges lo scoppio di un pneumatico portò il mezzo a ribaltarsi: delle tre persone che viaggiavano con lei, una perse la vita e le altre furono gravemente ferite; uscita miracolosamente illesa ma molto scossa, ella si riprese solo dopo mesi.

Tornò al cinema nel '37, impersonando Aline nel drammatico *Les anges noir* di Willy Rozier, dall'omonimo romanzo di François Mauriac; nel '38 vestì i panni d'Irène nella commedia *Clodoche* di Raymond Lamy, accanto a Jules Berry. Dopo due anni di sosta, nel '41 fu Mme Lescalier nella commedia drammatica *Sixième étage* di Maurice Cloche, con Brasseur e Janine Darcey; si trattò del suo ultimo film fino al termine del secondo conflitto mondiale.

Nel 1945 riprese il suo lavoro sul set interpretando Charlotte Donge nel poliziesco *Les caves du Majestic* di Richard Pottier: un'avventura del commissario Maigret, a cui prestò le fattezze Albert Préjean. Ma incalzando l'età certi ruoli le erano ormai preclusi; così nel cinema le sue partecipazioni si fecero sporadiche: nel '52 rimediò una particina in uno dei tre episodi della commedia *Trois femmes* di André Michel, ispirati ad altrettanti racconti di Maupassant; nel '55 fu Mme Natkine nell'avventuroso *Oasi* (Oasis) di Yves Allegret, protagonisti Brasseur e Michéle Morgan; nel '56 fu Maman Coupeau nel drammatico e premiatissimo *Gervaise* di René Clement, tratto dal romanzo *L'ammazzatoio* di Émile Zola: la sua miglior parte nel dopoguerra. Quell'anno stesso concluse la sua più che onorevole carriera davanti alla macchina da presa col ruolo di Sidonie Vauquier nel drammatico *Sangue alla testa* (Le sang à la tête) di Gilles Grangier, interpretato da Jean Gabin e tratto da un romanzo di Simenon.

Odette visse il resto dei suoi anni dapprima in Belgio, poi nell'Africa coloniale francese, dove gestì senza fortuna alcuni locali in Marocco, Algeria e Costa d'Avorio, finendo per tornare in patria e aprire un ennesimo caffè a Les Sables-d'Olonne, anche questo con modesti introiti. Viveva in una piccola casa dietro il lungomare, in rue Fleurie, vendendo uova delle sue galline. Nel 1974 s'infortunò un ginocchio in un incidente automobilistico: essendo una paziente molto inquieta venne trasferita in un ospedale psichiatrico, dove si spense il 28 settembre di quell'anno, all'età di settantaquattro anni, un mese e diciannove giorni, quasi del tutto dimenticata e in condizioni di relativa povertà. Riposa nel vecchio cimitero di La Chaume.

Virgilio Zanolla

E che guerra sia

Nicola Santagostino

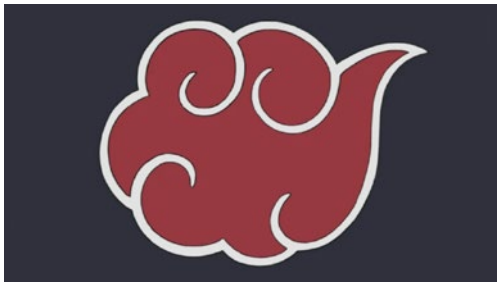
Di guerra se ne parla fin troppo spesso, sia nei giornali che all'interno della cultura pop, al punto tale che pare sia impossibile pensare a un mondo che non la preveda come parte integrante delle dinamiche sociali umane. Siamo esseri che vivono di conflitto e la cui identità si basa fin troppo spesso su un senso di identità che per forza necessita di qualcuno di diverso da noi per definirsi. E questo conflitto è parte sana della crescita nostra come individui e come specie, è base integrante del percorso che ci porta a crescere, a mettere in dubbio le nostre certezze e anche a solidificare i nostri valori e le nostre posizioni. Perchè il conflitto è quello che mette in crisi tutto, l'attrito necessario a generare l'energia che alimenta l'evoluzione. Non può esistere creazione senza quella distruzione perchè il cambiamento comporta sempre la fine di quello che era il materiale di partenza a favore di quello che sarà il risultato del processo. Il bruco che muore nel diventare farfalla, il marmo che viene fatto a pezzi per diventare statua e la materia prima che viene lavorata per diventare le pietanze che ci alimentano sono tutti ottimi esempi, tra i tantissimi disponibili, di quello che nasce da questo attrito. Ma quello di cui stiamo parlando si muove nel campo metafisico, nel mondo delle idee, del dialogo e dell'accettazione delle differenze come strumento di crescita, mentre nel quotidiano quello a cui assistiamo sono solo infiniti esempi di gratuita violenza. In un mondo dove il potere si nutre di divisione e paura, dove il valore di un individuo è spesso ridotto a quello che è in grado di offrire a livello economico e dove la consapevolezza e la capacità di riflettere sono considerati qualcosa di penalizzante, non possiamo stupirci se l'unica forma di conflitto a cui pensiamo è solo quella in cui esistono vincitori e vinti. E in un mondo dove qualsiasi cosa è solo merce da cui trarre un guadagno cosa esiste di più comodo per chi è al potere della guerra come strumento per distruggere l'esistente e ricostruirlo a proprio interesse? Idee, sogni speranze, ideologie, tutti quei vessilli che dovrebbero guidare i fieri soldati a lottare per "la giusta causa" altro non sono che stracci con cui il potere cerca di coprire la ben più amara verità: non esiste guerra che sia giusta. Perchè la guerra non è conflitto, perchè in essa non vi è crescita individuale, non vi è un reale miglioramento della nostra specie, la guerra è solo rumore, sangue e disillusione per chi vi partecipa, mentre per chi la guida davvero è solo un altro strumento a favore dei propri piani. E questo tema che spesso viene affrontato da filosofi e storici non è in nessun modo estraneo alla cultura pop, al nostro inconscio collettivo che si esprime attraverso la cultura di massa, perchè le storie nascono sempre da dei bisogni e da dei pensieri che preferiamo seppellire sotto il tappeto.

Alcuni dei membri di Alba

Parliamo quindi di *Naruto*, un manga scritto e disegnato da Masashi Kishimoto e pubblicato dal 4 ottobre 1999 al 10 novembre 2014 sulla rivista Weekly Shōnen Jump di Shūeisha tradotto e pubblicato in diverse lingue, e considerata una delle opere più importanti degli ultimi decenni.

La serie racconta la storia di Naruto Uzumaki, un orfano dodicenne del Villaggio della Foglia che ha passato l'infanzia nell'emarginazione poichè alla sua nascita dentro di lui è stato sigillato un demone, la Volpe a Nove Code. Il mondo di *Naruto è composto da diverse nazioni governate da nobili noti come Daimyo, ognuna di esse può, in base alle risorse economiche di cui dispone, avere dei villaggi dedicati all'addestramento dei ninja, come ad esempio il Villaggio della Foglia che fa riferimento alla Nazione del Fuoco. I villaggi forniscono la forza militare per la Nazione di riferimento e si mantengono allenando i propri cittadini a diventare ninja fin dalla giovane età e mandandoli in missioni a pagamento. Le missioni possono variare di difficoltà e nei tempi di pace possono essere cose semplici come scortare un cliente o anche solo recuperare un gatto scappato, ma ovviamente i Villaggi nascono per crescere veri e propri soldati dotati di capacità incredibili grazie alla manipolazione del chakra, un'energia spirituale che impregna il mondo.*

A causa della sua infanzia travagliata Naruto coltiva il sogno di diventare Hokage, il ninja a capo del Villaggio, nella speranza di venire accettato dagli altri, e questo sogno lo accompagnerà per tutte le vicende che ci accompagneranno nel corso della storia.



Il simbolo dell'organizzazione Alba

Naruto è un prodotto che vale la pena conoscere, sia per il suo impatto all'interno della cultura pop sia per la sua capacità di affrontare tematiche abbastanza problematiche con la leggerezza necessaria a un prodotto che viene proposto a una fascia di pubblico adolescente e che lo accompagna lungo la sua crescita. E per quanto i toni risultino leggeri a una prima lettura lentamente ci si inizia a rendere conto che la storia di Naruto è in realtà la storia di un mondo di costanti conflitti dove i rancori e le cicatrici si trasmettono da una generazione all'altra. Una terra dove la guerra ha sempre fatto da padrona e ha influenzato lo scenario geopolitico al punto tale che nei Villaggi Ninja vengono cresciute intere classi di bambini-soldato che vengono addestrati a uccidere e a essere uccisi da adulti perchè la loro vita è solo al servizio di questo. E mentre la storia prosegue scopriamo che Naruto non è l'unico ad avere un demone al suo interno, ma che ogni Villaggio dispone di un demone, meglio noti come Cercoteri, che viene intrappolato in una figura nota come Forza Portante.

Le Forze Portanti fungono come deterrente per mantenere un delicato equilibrio di poteri e pur offrendo un servizio fondamentale alla società sono spesso viste con disprezzo per via del grande potere che trattengono o cresciute come armi al servizio del proprio paese. Nel periodo storico in cui si svolgono le vicende dei nostri protagonisti la pace tra le Nazioni regna da diversi anni e questo inizia a mettere in crisi il sistema sia a livello politico che economico: diversi Villaggi Ninja, infatti, stanno lentamente fallendo a causa dei costi di mantenimento che non sono più in grado di sostenere con le missioni più semplici, e diverse Nazioni minori si trovano quindi a non

segue a pag. sucessiva

segue da pag. precedente

avere più accesso a un esercito in caso di un nuovo eventuale conflitto bellico. Una parte della generazione più anziana, inoltre, non vede di buon occhio questo periodo di pace e la nascita di un pensiero che preveda una maggiore collaborazione tra i vari villaggi, vedendo in tutto questo soltanto un indebolimento delle tradizioni ninja e, ovviamente, non fidandosi gli uni degli altri a causa dei rancori e delle sofferenze nati nelle guerre passate. Ed è qui che, proseguendo con la storia, vediamo l'arrivo di una delle figure più interessanti all'interno della saga: Pain, il capo dll'organizzazione Alba.

Un giovane naruto

Alba appare nella serie come un'organizzazione mercenaria composta da criminali dei vari Villaggi dotati di poteri incredibili, ma la sua vera storia è assai più complessa. Venne infatti fondata qualche anno prima dell'inizio della narrazione da Yahiko, un orfano di guerra cresciuto assieme ai suoi amici Konan e Nagato, orfani di guerra a loro volta, e in poco tempo ad essa si unirono altri ninja spinti dallo stesso desiderio di Yahiko di poter finalmente portare la pace nel mondo. Purtroppo, il potere di questa realtà crebbe a tal punto che venne vista come una minaccia e così questa versione di Alba venne distrutta da altri ninja e Yahiko venne trucidato di fronte ai suoi amici. Nagato, distrutto dal dolore, assunse l'appellativo di Pain e prese le redini dell'organizzazione cambiandone la filosofia. Lo scopo di Pain, infatti, è quello di guadagnare denaro attraverso la riscossione delle varie taglie per rinforzare la sua organizzazione, per riuscire a fornire servizi mercenari a basso costo alle varie nazioni, alimentando così la crisi economica dei Villaggi Ninja. Con il tempo, quindi, le varie Nazioni avrebbero perso le loro forze militari finendo per dipendere sempre di più da Alba, e nel frattempo raccogliere i Cercoteri per trasformarli in un'arma terribile capace di distruggere una Nazione in un solo colpo. Nagato/Pain, rappresenta al meglio il danno di tutti questi anni di guerre: nella sua mente la pace è una cosa praticamente impossibile sul lungo periodo, ed è per brevi ottenibile solo tramite il terrore. Lui stesso ammette che, anche se riuscisse a costruire un'arma terribile con il passare delle generazioni quel terrore non fungerebbe più da deterrente e quindi un giorno un'altra arma terribile emergerà dal bisogno di scatenare di nuovo quel terrore per generare una breve pace, in un circolo vizioso che chiama "il Ciclo del Dolore".

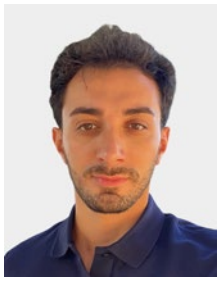
Inutile dire che chiaramente questo pensiero è un chiaro riferimento al dramma delle due bombe atomiche che il Giappone subì nel mondo reale, un trauma collettivo che è rimasto impresso nella loro cultura e che appare in un modo o nell'altro in molte produzioni e che con il passare del tempo viene sempre più visto come un male di cui si è perso il valore educativo.

Perché la storia di Pain e quello che ha dal suo dolore e distorto in una filosofia nichilista e fatalista è una lezione che chiunque dovrebbe tenere a mente. La guerra non è nobile, la guerra non è sacra o giusta, è solo dolore senza nessuno motivo, logica o senso. Sta a noi cercare di rendere quella cacofonia qualcosa che almeno abbia avuto un valore, sta a noi cercare di impegnarci per distruggere quei vessilli illusori che intrappolano le persone nelle loro menzogne per mandarle al massacro nel nome di poteri disumani che indossano maschere da persone. Perché la pace non può nascere dalla guerra, dal dolore e dalla paura, la pace può solo nascere dal nostro dare un peso a quell'orrore, dal nostro assumerci la responsabilità che quello che è accaduto sia l'ultima delle lezioni che serve alla nostra specie. La decisione, quindi, spetta a noi: rimanere intrappolati nel Ciclo del Dolore, continuando a portare avanti tutto questo oppure essere gli ultimi maestri per chi viene dopo di noi, sperando di riuscire a essere le persone che potranno insegnare a chi viene dopo di noi a mettere il punto finale a una storia che dura da fin troppo.

Nicola Santagostino

Nagato, il futuro Pain

Tra luce e silenzi: metamorfosi della fotografia in Life (2015)



Riccardo Tarantino

Life è una pellicola del 2015 diretta dal regista e fotografo olandese Anton Corbjin. Il film, ambientato nell'America degli anni Cinquanta, ripropone l'incontro tra il fotografo Dennis Stock (interpretato da Robert Pattinson) e l'allora astro nascente James Dean (interpretato da Dane DeHaan).
Stock, fotoreporter per l'agenzia Magnum Photos, è alla ricerca del servizio fotografico che possa fungere da grimaldello per la sua carriera. Durante una festa a Hollywood conosce Jimmy e ne intuisce, sin da subito, le enormi potenzialità. Gli propone, dunque, un reportage per la rivista *Life*.
La pellicola è un'opera da cui trasuda un'atmosfera sospesa, malinconica e intimista, molto lontana dai biopic tradizionali. I temi principali vertono sul rapporto di amicizia tra il fotografo e l'attore, sulla costruzione del mito e sull'arte fotografica, quest'ultima intesa come strumento per cogliere l'autenticità e la fragilità dell'essere umano. Il regista non tenta mai di mitizzare James Dean, né di spettacolarizzare la sua breve parabola hollywoodiana; preferisce, invece, focalizzare la sua attenzione su un momento fugace, di transizione, quasi di passaggio, in cui il giovane attore, alla continua e indefessa ricerca di sé, compie il processo di metamorfosi in una star. Dennis Stock prova, con ostinazione e perseveranza, a catturare l'essenza di Jimmy attraverso la macchina fotografica, immortalandolo, il più delle volte, nella sua assoluta e squisita imperfezione di giovane inquieto e disilluso. Il film è ambientato in un clima di transizione: Los Angeles (il punto di partenza e di incontro tra i due artisti), New York (la città in cui Stock vive e lavora per l'agenzia fotografica), l'Indiana (la tappa più intima del viaggio che segna la nascita di un legame sincero, una vera e propria connessione tra l'attore e il fotografo). Ogni luogo è pervaso da un senso di precarietà e labilità emotiva che rispecchia la natura dei personaggi. La costante e crescente tensione tra il desiderio di libertà del talentuoso ribelle e l'ambizione artistica di Stock si traduce in un'atmosfera quieta ma carica di sottintesi, fatta di silenzi, esitazioni, frasi a metà e non detti.
Corbjin, con il suo background da fotografo, firma un film visivamente eccezionale, un racconto che procede più per suggestioni e metafore che per svolte narrative.
La fotografia di Charlotte Bruus Christensen è la punta di diamante del film: luci naturali, toni morbidi e atmosfere leggermente desaturate, richiamano gli iconici scatti in bianco e nero di Dennis Stock per la rivista *Life*. Le inquadrature sono spesso geometriche, artefatte, dotate di simmetria e rigore compositivo. Il risultato è un prodotto di alta qualità, un film che riflette con la lente dello spettatore sul concetto stesso di "imago": ciò che vediamo non è solo la ricostruzione del percorso creativo di Stock ma anche una meditazione sullo iato tra l'icona e l'uomo, tra il mito e la sua fragilità, propria della condizione umana.

Tra le sequenze più significative spicca quella del viaggio a Fairmount (Indiana), in cui Dean, lontano dai riflettori e dalla pressione dell'industria cinematografica, si rivela in tutta la sua autenticità e vulnerabilità.
La celebre camminata sotto la pioggia a Times Square, che ispirerà uno degli scatti più celebri di Stock, è rappresentata non come un incontro leggendario ma come un momento avvenuto casualmente e fugacemente che, proprio per questo motivo, assume valore nella rappresentazione simbolica della collettività. Corbjin evita l'enfasi e preferisce mostrare la naturalezza di un gesto, il modo in cui la quotidianità può trasformarsi in qualcosa di straordinario e imperituro.
Anche le scene del film in cui l'attore sembra sfuggire a ogni tentativo di essere definito, contribuiscono a creare un ritratto a doppio filo: da un lato l'artista che osserva, dall'altro il ribelle che non vuole essere scrutato. Questa tensione dà vita ad una proiezione sottile ma incisiva, in cui l'immagine veicola il linguaggio e il rapporto tra fotografo e soggetto si trasforma in un dialogo su temi complessi, quali libertà, fama e identità.

Riccardo Tarantino

Nato a Lecce il 29 giugno 1988. Psicologo ed Educatore Professionale Socio-Pedagogico, da sempre affascinato dall'arte in tutte le sue forme e sfaccettature, oltre agli approfondimenti psicopedagogici maturati durante il suo percorso formativo, la sua passione lo induce ad approfondire interessi inerenti la letteratura e il cinema.

Cinema in Africa: Togo, Benin, Burkina Faso

Leonardo Dini

Il cinema africano è in evoluzione e trova in alcuni paesi forme e idee totalmente inedite. In particolare, il cinema del Togo, stato che costituisce quasi un'enclave fra grandi paesi, ha una storia significativa. Inizia al tempo della colonia tedesca del Togoland, con cineasti tedeschi, prosegue nel 1960, con l'indipendenza che favorisce il cinema nativo: i colonizzatori francesi ebbero invece un ruolo ostativo, ritirando il loro sostegno con l'Organizzazione per la Francofonia nel 1993 e già negli anni '30 applicando la legge di censura Laval. Nel 1976 nasce il Service du Cinéma del Togo (CINECO), per realizzare documentari. Tra i primi registi si segnala la regista Anne Laure Folly, oltretutto nativa togolese, documentarista, premiata per il documentario *Femmes aux jeux ouverts* che inizia con una poesia di Monique Ilboudo del Burkina Faso e tratta anche il tabù della clitoridectomia e dei matrimoni forzati. Nel 1996 Folly realizza *Les oubliées*: la regista partecipa al film mediante la sua voce in soggettiva fuori campo: il cinema del Togo è un cinema declinato al femminile con registe e produttrici. Nel 2009 Christelle Aqueréburi fonda la scuola di cinema ECRAN; Il Togo come Nazione ha anche un suo codice cinematografico. Successivamente sono emersi autori come Joëlle Tchédré, con studi in Francia che nel 2014 ha creato l'Emergence Film Festival a Lomé. Ha esordito come regista con un cortometraggio, nel 2014 è stato premiato al festival Clap'Ivoir in Costa d'Avorio per *Les nanas benz, les reines du textiles*, nel 2016 realizza il film senza dialoghi *Pacte*, selezionato al festival di Ouagadogou, nel 2019 ha realizzato il film *T'Bool*, apprezzato dalla critica. Gilbert Bararmna è un altro affermato autore del Togo. Da ricordare che esiste anche un recente *film* sul Togo del documentarista Jürgen Ellinghaus, *Togoland projections*, uscito nel 2023 che descrive le proiezioni itineranti di cinema realizzate nel 1913 nell'allora colonia tedesca del Togoland dal regista tedesco Hans Schomburgk, iniziatore casuale del cinema togolese, giunse in Togo con l'attrice Meg Gehrtson. Ellinghaus un secolo dopo ripercorre il viaggio avventuroso di Schomburgk riproponendo le proiezioni all'aperto e documentandole visivamente, ultima tappa del tour dopo tanti villaggi il cinema Flex luogo cult dei cinephile togolesi. Gli spettatori togolesi ritrovano nel film di un secolo prima rivisto oggi le loro origini culturali. Il Benin a sua volta dispone sia di un centro di produzione cinematografico, sia di sale cinema come la Kada Film di buon livello tecnologico. Al 1954 e al 1967 si atttibuiscono le prime opere cinematografiche del Benin, rispettivamente con *Lumière des hommes* del 1954 e *Ganvié mon village*, di Pascal Abinkalou forse il primo regista nativo, nato a Pobe. Di origine Nago Youruba ha la curiosa singolarità di essere forse unico al mondo un regista nato da una dinastia reale, quella di Pobe.

Il suo primo lungometraggio è *Sous le signe du Vaudou, Sotto il segno del Voodoo,* del 1974 che è anche il primo lungometraggio di finzione in assoluto del Benin. A colori, è stato girato in 16 mm. e poi ampliato in 35 mm. È descritto in dettaglio tecnicamente in una scheda di *Africine.org*, nel 1992 Abinkalou realizza *The wind of Hope* e nel 1993 *Ouidah 92, Stopover at Dahomey* del 1968 è una sua altra opera. Richard de Medeiros altro regista nativo del primo periodo post indipendenza del Benin è noto per il film del 1970 *Le roi est mort en exile*, che narra le tormentate vicende di Béhanzim, l'ultimo e undicesimo re del Dahomey, l'odierna Benin, nel 1800, esiliato dai francesi in Martinica. Il regista de Medeiros, nato a Ouidah e vissuto a Cotonin e anche in Francia, a Parigi, regista dal cognome che richiama i tempi dell'ex dominio portoghese, è autore del particolarmente significativo *Teke, Himne au Borgou*, opera unica poiché unisce i codici etnografici del cinema e lo stile narrativo Griot. Fu poi autore nel 1976 di *The Newcomer*, film sperimentale che si ispira all'iniziazione magica. Prolifico culturalmente il regista crea un cineforum, la rivista Perspectives, l'Association du 7e Art è di fatto una sua scuola di cinema, con allievi come François Sourou Okioh che si confrontò con il metodo e l'influsso sul cinema nativo del cinema verità di Jean Rouche attuato a Niamey. Gerard Courant ne fa nel 1980 un protagonista del film sperimentale *Cinèmaton*, film noto per la sua durata di 157 ore. Sempre De Medeiros fu autore del corto *Silence et feu de broisse*, nel 1972, e nello stesso periodo di *Le nouveau venu* focalizzato sul conflitto tra innovazione e tradizione in Benin. Dopo l'epoca di François Okioh, autore nel 1985 di *Enfants de* e di *Ironou*, si sono affermati registi come Idrissou Mora Kpai, autore di *Si-Gueriki la reine mère* nel 2002, regista beninese americano, apprezzato anche per *Arlit, The second Paris*, Idrissou ha anche una casa di produzione la MLJ Films. A Cannes è stato proiettato il suo film *Indochina the trace of a mother*. Il regista Sylvestre Amoussou ha invece proposto nel 2006 *Africa Paradis*, satira sull'immigrazione, con l'originale idea di descrivere un'immigrazione del futuro al contrario dall'Europa verso gli Stati Uniti d'Africa, film con Eriq Ebouaney e con il regista stesso nei panni di attore, è stato premiato al festival di Ouagadougou con lo Stallone d'argento di Yennega. Il regista ha poi approntato *L'Orage Africain* nel 2017 con Sandra Adiajo e *En place* nel 2023. Da notare che nei cast dei film del Benin si alternano attori francesi e attori africani, talvolta del Benin stesso. Un altro nuovo regista ha creato a Ouidah il Quintessence film festival del Benin: si tratta del vivace Jean Odoutan, attore ed autore che opera in Francia e ha ideato *Barbecu Pejo* nel 2000 e *Pim-Pim Tché* nel 2010. Il Burkina Faso, già Alto Volta, il terzo paese che analizziamo ha un cinema dotato di una storia importante: se si considera il festival africano FESPACO, il Festival Panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou che si svolge a marzo negli anni dispari ed è centrale nell'evoluzione del cinema africano contemporaneo. Esso risale al 1969, nascendo come settimana del cinema. Poco noto è che il Burkina sia uno dei maggiori paesi produttori di cinema in Africa, sede a lungo della Federazione dei registi cinematografici africani FEPACI, nata a Tunisi e ora in SudAfrica ma con uffici ancora in Burkina, organizzazione che si definisce la voce dei registi della diaspora africana e organismo sostenuto negl anni '80 da Thomas Sankara. Il Burkina è il paese sede anche dell'Institute Africain de Education Cinématographique. Dagli anni '90 del '900 si è sviluppata una vasta produzione cinematografica nel Burkina e specialmente nel digitale, con la particolarità di avere una rete di case produttrici che fanno sistema fra loro, mettendo in comune risorse e competenze. Poco distribuiti in Africa i film nativi sono invece ben diffusi in Europa e nei paesi francofoni, spesso col sostegno del Ministero della Cooperazione francese: il Burkina ha visto nascere molti registi high level, grazie alla scuola di cinema Imagine creata nel 2005 dal regista Gaston Kaboré, autore di *Buud Yam*, film burkinabé presentato a Cannes e Gran Premio del Festival Panafricano, opera drammatico storica del 1997, sequel del film *Wend Kuuni*, film d'esordio del regista. Dal Burkina provengono registi quali Pierre Yameogo, autore di *Delwende* nel 2005, Idrissa Ouedraogo vincitore del Gran Premio al Festival di Cannes con il lungometraggio *Tilaï* nel 1990 e poi autore nel 1993 di *Sambá Traoré*.

"Si-Gueriki, la regina madre" (2002) di Idrissou Mora Kpai

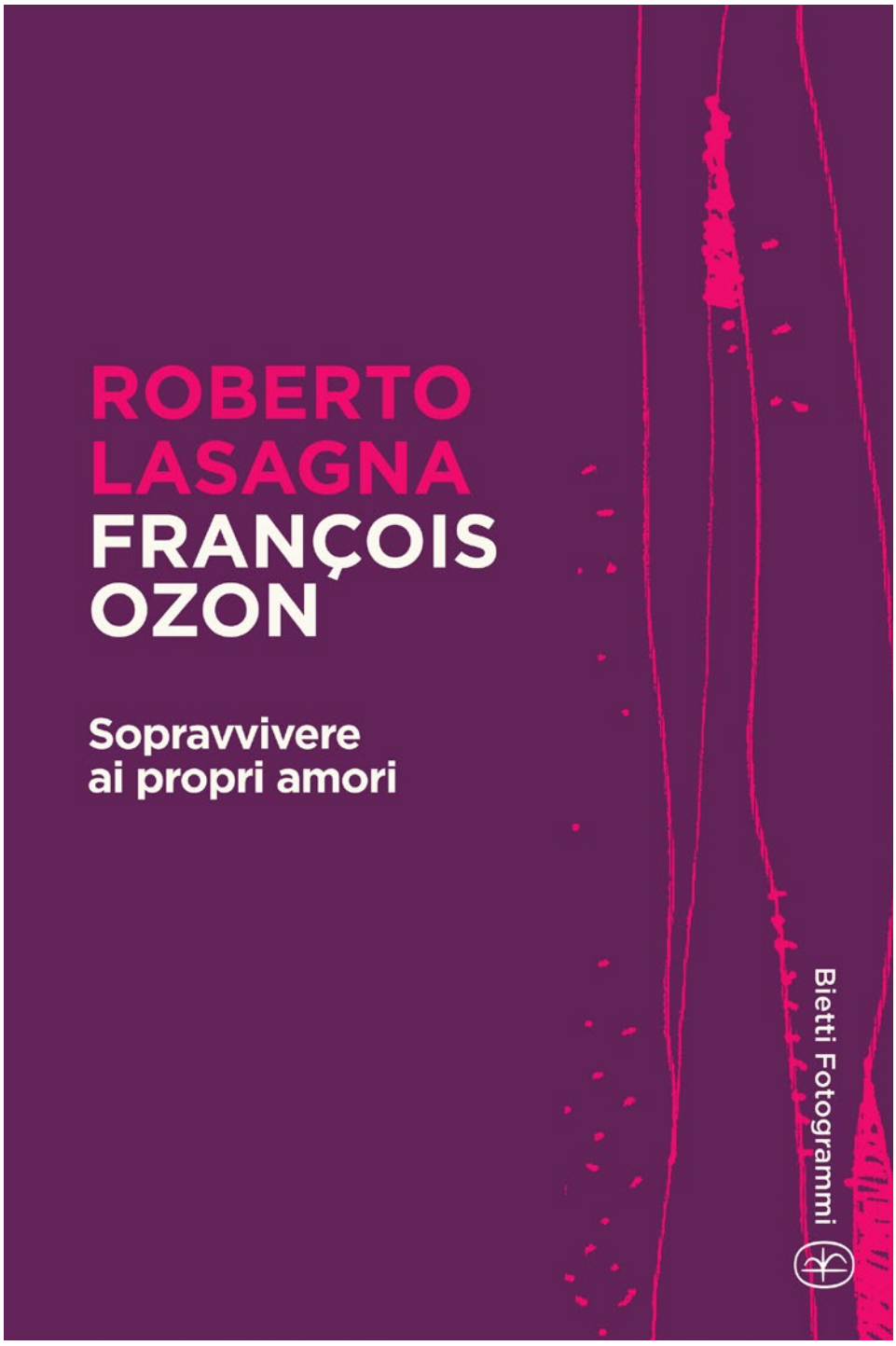
Tilaï tratta i cambiamenti della cultura Moorè, la cultura del popolo Mossi, di etnia Gur: il più numeroso fra i popoli del Burkina, quasi con un approccio antropologico culturale. Dello stesso autore nel 2006 *Kato Kato*. Valerie Kaboré invece nelle sue opere promuove i diritti delle donne con *Ina*, mentre Fanta Régina Nacro è stata la prima regista donna nativa, autrice di *Night of truth*, 2004, di *Puk Nini* e di *Le truc de Konaté*, sulle libertà sessuali. Dany Kouyaté proviene da avi Mandinka che erano Jelis, cioè, narratori Griot, ha realizzato *Sundjata* e *Ouaga Saga* nel 2004. Autori da citare sono anche Drissa Touré, Emanuel Kalifa Sanon, Paul Zombara, Kollo Daniel Sanou e Mamadou Jiim Kola: il suo film del 1972 *Les sang des parias* lanciò il cinema nativo a livello internazionale, del 1992 *Tougnini Y Toungan*.

Leonardo Dini

Abbiamo ricevuto

François Ozon. Sopravvivere ai propri amori

Roberto Lasagna
Bietti Editore



François Ozon è un autore prolifico, che dall'esordio con *Sitcom* nel 1998 all'ultimo *Lo straniero* (2025) ha realizzato 24 film, tutti a loro modo motori di un viaggio vertiginoso tra le profondità delle acque interiori e i misteri della mente. Sceneggiatore e regista, con le sue opere riformula l'idea di auteur, mescolando registri narrativi e alternando i generi, spesso eccessivo, a volte camp, sempre attento ai suoi temi ricorrenti. Prima di dedicarsi al cinema ha lavorato come modello, nella natia Parigi: da qui l'attenzione per il corpo umano e per la sessualità, che si innesta nel continuo confronto con i "terreni minati" dei sentimenti, l'ambiguità delle relazioni, il distacco, la perdita, l'identità. Al centro della sua riflessione: la morte e la donna, indagate tramite l'osservazione della realtà intima di entrambe, in contesti in cui la realtà vacilla a vantaggio dell'immaginazione, e l'artificio mostra spesso le sue carte. Ozon padroneggia la macchina da presa come fosse un prolungamento del suo corpo. Uno sguardo che supera le timidezze e si presenta pulsionale, in grado di offrire delicatezza e toni avvolgenti nonostante la gravità e i contesti. Possiede sin da subito una vitalità che lascia emergere vissuti profondi e tra i suoi modelli affiorano Fassbinder, con la sua lucida e impietosa considerazione dei rapporti umani, e Almòdovar, di cui lo affascina l'istintiva carica trasgressiva e la capacità di raccontare ambienti di cui Ozon aggiorna e fa sue con originalità le stratificazioni di senso modulando nuove suggestioni sulle spiagge del postmoderno. Tra Eros e Thanatos, tra delicatezza e *amour fou*, sfilano titoli in grado di far convivere passioni e pulsioni che aprono ad un cinema dell'ambiguità percettiva, prediligendo di volta in volta, persino in singoli momenti di ciascun lungometraggio, toni surreali o sfrenati, note gaudenti o drammi laceranti, motivi di rigore o coloriture iperrealistiche.

È proprio dopo tre film urticanti e sopra le righe, *Sitcom* (1998), *Amanti criminali* (1999), e *Gocce d'acqua su pietre roventi* (2000), con cui il triplice omaggio ad Almodovar, al Crime francese e a Fassbinder si fa scoperto, che Ozon, apparso con le sue suggestioni post-moderne tra i più promettenti nuovi autori europei di fine millennio, prorompe tra il cinema d'autore contemporaneo con l'esemplare ed enigmatico *Sotto la sabbia* (2000), in grado di spiazzare portandosi tra le acque interiori di una protagonista di mezza età interpretata da una magnetica Charlotte Rampling. Con la vicenda di Marie Drillon l'autore transalpino guarda a un cinema sospeso e investigante, dove la realtà scolora e si disperde tra gli abissi emotivi di una donna a confronto con l'improvvisa sparizione del marito Jean. Un'attenzione che ritroveremo in altri suoi titoli come *Il tempo che resta* (2005) e *Il rifugio* (2009) fino ai più recenti *È andato tutto bene* (2021) e *Sotto le foglie* (2024) dove l'approccio intimista di *Sotto la sabbia* sarà motivo di riflessioni sulla caducità dell'esistenza ma anche sulle motivazioni più autentiche dei personaggi.

Quello di Roberto Lasagna è il primo libro sull'opera e il percorso di Ozon, di cui riconosce uno statuto autoriale affrontato analiticamente.

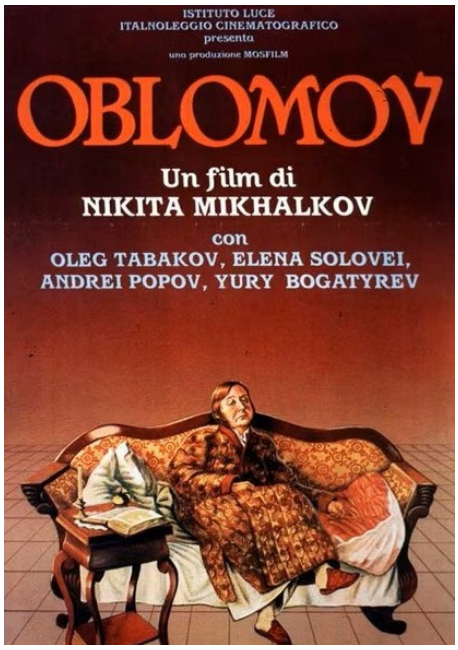
François Ozon
Sopravvivere ai propri amori
Roberto Lasagna
Bietti Editore
collana Fotogrammi
118 pagine
Formato kindle, euro 3,99
Formato cartaceo euro 6,99

Oblomov (1979) di Nikita Mikhalkov

Gnōthi sautón: il diritto di essere sé stessi

Demetrio Nunnari

Pietroburgo; una mattina. Il'ja Il'ič Oblomov (Oleg Tabakov) dorme beato. Non è infermo, né stanco né pigro. Star disteso è per lui la posizione naturale. Nobile di nascita, segretario collegiale, è in città da dodici anni. Giovane, bello e pieno di speranze, lascia però l'impiego, e mentre il tempo vola il corpo s'ingrassa e la volontà si fiacca. E non eccelle, infine, in nessun campo. Appena sveglio, Oblomov inveisce sul domestico Zachar (Andrej Popov) che non trova la lettera dello *starosta*. Tira aria cattiva: la siccità rovina i raccolti, e calano le rendite dei suoi possedimenti. Il padrone di casa intima lo sfratto e il macellaio smette di far credito. Il'ja è avvilito. Stoltz, l'amico fraterno, saprebbe cosa fare, ma è in viaggio per l'Europa. E intanto Zachar minimizza. Lo sfratto? Beh, molti cambiano casa, e non sono poi peggiori di loro. Apriti cielo! Il'ja monta su tutte le furie. Zachar, il serpe velenoso, mette il suo signore al pari degli "altri". Ma lui non ha mai sofferto il freddo o la fame, né dovuto lavorare, e non sa cos'è il bisogno. È pomeriggio tardo, e solo con un bicchiere di *kvas* Oblomov torna a calmarsi, e a dormire. E sogna dei giorni felici di bambino, e della siesta post-prandiale alla tenuta dei suoi, quando tutto languiva in una bruma e una bonaccia surreali. Ma lo attende un brusco risveglio. Andrej Ivanovič Stoltz (Jurij Bogatyrev) è tornato. Per Il'ja è la salvezza e il tormento. L'aitante giovanotto – sono coetanei - organizza nel dettaglio la routine dello sciagurato amico, e per giorni e giorni la trojka di Oblomov galoppa senza posa dall'alba al tramonto. Ma poi Il'ja sbotta. È stufo dei tè e dei balli, degli incontri, dei pettegolezzi. Gli viene in uggia la corsa da un salotto all'altro. Tutti si scambiano inviti, si offrono pranzi, ma non hanno ideali al di là della vita mondana. Pensano a vivere e non al senso della vita. E così Stoltz realizza quanto Oblomov – alieno ai travagli del mondo – sia felice, e come la bellezza morale ch'è in lui sia un balsamo per l'anima di egli stesso. Mezzo tedesco, Andrej Ivanovič riceve un'educazione teutonica, e compiuti gli studi è congedato dal padre senza cerimonie. Centocinquanta rubli, due sacche e un cavallo. Non un bacio, un abbraccio, una lacrima. Santa Madre Russia cresce invece i suoi figli a cucchiaiate generose di amore puro. Prima di ripartire, Stoltz affida l'amico alle cure della dolce Ol'ga (Elena Solovej), che in breve compie il miracolo: destato dal suo "oblomovismo", Il'ja si alza di buon'ora, legge libri, e assieme fanno lunghe passeggiate in campagna. Ma quando sboccia un sentimento, lui recede. Una creatura così soave non può amare Oblomov. Al ritorno di Stoltz, mesi dopo, Ol'ga lo guarda con occhi diversi, e presto lo sposerà. Oblomov, invece, prende in moglie la vedova Agaf'ja, ma muore poco dopo di apoplessia. Il loro figliolo è affidato all'educazione degli Stoltz, e Agaf'ja può vederlo quando questi affittano una baita in campagna. È allora che il piccolo Andrjuša s'illumina in volto e corre incontro alla sua mamma, proprio come Il'ja faceva un tempo da bambino. Con *Partitura incompiuta per pianola meccanica*, già nel '77 Michalkov porta sul grande schermo un'opera di ascendenza letteraria. Con *Oblomov*, tuttavia, per le ragioni che vedremo, è cosa ben diversa. Uscito nel lontano 1859, il romanzo di Ivan A. Gončarov [1812-91] diviene presto un caso sociale. L'autore conia difatti all'occasione il termine "oblomovismo", a indicare quella forma di letargia, inerzia, di rifiuto degli obblighi del quotidiano che attanaglia la classe nobile e politica della Russia di metà Ottocento. Ma il dato storico è troppo circostanziato e, su piano cinegenico, poco appetibile per esser redditizio. Il regista si vede così costretto a un pesante maquillage di trama e intreccio, specie nel finale. Certi personaggi o eventi svaniscono, e altri sono visti attraverso una lente magnificatrice. Solo così il racconto assurge difatti a un significato universale. La narrazione volutamente ambigua di Gončarov inizia col descrivere Oblomov nella sua posizione supina ordinaria, per gettarlo poi nel limbo di una inguaribile ignavia. Michalkov parla invece di "pienezza", dei sani valori d'una società rurale che sembra destinata a svanire. Ci dice di un uomo "introverso", che distoglie lo sguardo dal transiente intorno a sé, lo volge verso l'interno e scopre il diritto di essere quel che desidera. Gli altri si affaticano dietro al denaro, al successo, alla famiglia, ma senza che vi sia calore in tutto ciò. Stoltz, ad esempio, è bello, vincente, adulato, ma nasconde in un antro dell'anima una piaga mai sanata. La scena straziante dell'addio alla casa natale – che nel libro è quasi un incidente di percorso – lo mostra senza remore. E davanti all'amico che piange, poiché è parte di un Creato di cui gli sfugge il senso (*oblomok*; "frammento"), Stoltz comprende quanto ad egli stesso serva quell'uomo con la pancetta, il doppio mento, i capelli sparuti. Nella loro amicizia è l'incontro/scontro fra culture millenarie che sono però da contestualizzare.



Nel Trecento, in Europa fiorisce la poesia con Dante, Petrarca, Boccaccio e Chaucer. In Russia ci sono invece i Mongoli, e ci resteranno per un secolo e mezzo. Nel 1861 – solo due anni dopo *Oblomov* – da noi è l'Italia unita, mentre la Russia abroga la servitù della gleba ed esce da un medioevo che pareva infinito. Nel mezzo, poi, una Rivoluzione Industriale che cento milioni di contadini non hanno mai conosciuto. In breve, la dimensione del tempo dilatato in cui Oblomov vive e sogna non è una novità, ma è – sin dai primordi - parte integrante della natura fatalista degli slavi orientali. Da sempre la Russia si pasce fiduciosa di quest'ozio "creativo". Giunge tardi alle proprie conquiste, ma con un grado di elaborazione e di scandaglio fuori dal comune. La sua letteratura ottocentesca attinge copiosamente ai modelli delle tradizioni francese e tedesca soprattutto, ma la profondità di autori quali Puškin, Dostoevskij e Tolstoj rimane indubbia. Il germanico Stoltz è dunque figlio della velocità, dell'efficienza, del rendimento (*téchne*) che – sempre più imperanti – corrono il rischio di svilire la bontà, la fantasia creativa e la coscienza morale (*psyché*) che dimorano in Oblomov. L'immagine di Ol'ga che al telaio da cucito trattiene le lacrime, mentre Andrej è intento alle sue cose, parla da sé. E Andrjuša (che ha il nome di Stoltz), che corre incontro alla mamma, e svanisce come accolto dalla terra nel suo grembo. Infine, Zachar che, morto il padrone, s'attacca alla bottiglia e prende a mendicare. Senza di lui la vita non ha senso. È questa la Russia verace d'una volta, a cui Michalkov guarda con gli occhi madidi di gratitudine.

Demetrio Nunnari

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita anno XX/numero 43 – 2 novembre 1963, pag. 24

Onestà e impegno nel film I compagni di Mario Monicelli

Uno sciopero fine 800. I motivi di certo bozzettismo che traspare da alcune figure del film

Mino Argentieri

Prima di *I compagni*, pochi sono stati i registi italiani cimentatisi con avvenimenti riguardanti gli albori del movimento operaio e la nascita di una coscienza rivoluzionaria nella classe lavoratrice. Rammentiamo il Lattuada di *Il* mulino *del Po* (desunto dall'omonimo romanzo di Bacchelli), nelle cui pagine più belle riviveva una drammatica agitazione contadina dipinta vigorosamente; e poi i nostri ricordi si spengono per il semplice motivo che di film sull'Italia infiammata dalle prime idee socialiste non ne sono stati realizzati altri. Se la memoria non ci inganna, c'era un progetto che stava a cuore a Mario Soldati, che s'intitolava *Mondo nuovo* e ottenne anche il premio Gramsci per un soggetto cinematografico, indetto forse attorno al '48 o al '49 ma che finì presto nel cassetto visto che nessun produttore volle incoraggiarlo. Quel copione, che abbiamo avuto la fortuna di leggere, raccontava attraverso le vicende di alcuni personaggi la storia della Torino operaia, dai giorni in cui la FIAT gettava le basi di una potente industria automobilistica sino all'occupazione delle fabbriche. Distributori e case produttrici più volte lo respinsero, sostenendo che il pubblico non avrebbe gradito un racconto del genere, ma soprattutto timorosi d'incappare nelle ire dei benpensanti e nelle maglie di una censura disciplinata da una legge imposta dal fascismo.

Che un film imperniato su uno sciopero, il quale ha luogo nell'ultimo decennio del secolo scorso, giunga oggi liberamente sugli schermi è un segno dei tempi. La circostanza sta a significare che notevoli passi in avanti sono stati compiuti per assicurare concretamente la libertà d'espressione; che le idee progressiste avanzano; che il pubblico, sebbene con una certa gradualità, si orienta verso scelte culturali più mature; che la società, sotto la spinta della pressione popolare, si evolve; che il cinema italiano non si distacca dalle sue radici democratiche e non rinuncia alla nervatura critica impressagli, fin dal dopoguerra, dal neorealismo; che gli interessi degli autori alla riscoperta del passato recente e remoto non solo sono volti a intendimenti critico-conoscitivi, ma anche a trasporre in chiave di spettacolo una materia di fronte alla quale ieri si arretrava spaventati e ricattati da molteplici coercizioni.

Sono questi fattori positivi e confortanti, che confermano la potenzialità democratica di una nazione e di una cinematografia ancorate a un indomito e vivo spirito civile, assente invece in parecchi film stranieri (e non solo stranieri) che testimoniano il ripiegamento nelle nicchie nelle nebbie metafisiche dello smarrimento, nelle esercitazioni calligrafiche, nei languori crepuscolari, nei falsi sperimentalismi di chi versa il vino vecchio nella botte riverniciata a fresco. Sono questi fattori che caratterizzano un cinema che alla realtà si avvicina per lumeggiarne gli aspetti sociali e per rappresentare l'uomo al centro di processi storici nei quali s'individuano i travagliati itinerari del progresso in marcia.

Nondimeno arrestare il nostro giudizio a questa costatazione non basta, giacché qualche problema, che attende ancora di essere risolto, esiste e un film come *I compagni* lo rigetta sul tappeto. L'opera di Mario Monicelli ha il pregio impagabile dell'onestà: onestà nell'accostarsi ai fatti che narra, nella sincera adesione morale e sentimentale al contenuto del film, nell'esecuzione coscienziosa e appassionata nell'abbracciare la causa dei suoi protagonisti. Vi si descrive, con annotazioni realistiche che non indulgono alla cupezza dei toni zoliani, la disagiata condizione operaia di un periodo in cui i salariati erano costretti a lavorare quattordici ore consecutive, appena interrotte da una breve pausa insufficiente persino al consumo di un pasto frugale. E vi si raffigura il lievitarsi di un istinto di classe, che man mano si trasforma in unità d'intenti, in solidarietà operante, a prezzo — s'intende — di sacrifici, incomprensioni, lotte dure, e di sconfitte momentanee le quali, però, grazie al patrimonio d'insegnamenti accumulato, preludono a futuri slanci, a prossime vittorie.

Il film, dato il tema che tratta, ha carattere corale, poggia su una moltitudine di personaggi, i quali compongono un coro ampiamente sfaccettato (dall'immigrato meridionale che vive nella miseria più squallida, giovani dal sangue bollente, dall'operaio che non si tira indietro allorchè è in ballo il destino dei compagni, ai meno resistenti, dalle donne tenaci e agguerrite ai crumiri ingannati, dai soldati che simpatizzano per gli scioperanti agli industriali e ai lacchè del padronato) e dal quale balza un dirigente, il professor Sinigaglia, che ha il volto di Marcello Mastroianni ed è un rivoluzionario di professione, un perseguitato dalla polizia, un apostolo del socialismo, l'animatore e l'organizzatore della battaglia accesa per strappare la riduzione dell'orario lavorativo.

L'umanità considerata da Monicelli sprigiona un calore irresistibile: dinanzi a noi non compaiono creature mitizzate, bensì individui che, sebbene capaci d'imprese memorabili, non perdono mai la loro consueta bonomia, il loro *humour* sanguigno, tipicamente italiano, la loro contagiosa e simpatica cordialità. Non v'è retorica nel gesto, negli accenti, nel comportamento;

Rinascita pag. 24 2 novembre 1963 Problemi della cultura

Onestà e impegno nel film di Mario Monicelli "I compagni"

Uno sciopero fine '800

I motivi di certo bozzettismo che traspare da alcune figure del film

Paolo Spriano

Non escluderebbe

Problemi della cultura 2 novembre 1963 pag. 25 Rinascita

Mino Argentieri

I critici di fronte al cinema neorealista

Una radice cristiana?

siamo lontani dalle tavole oleografiche di Beltramo come anche — del resto — dal furore polemico di Scalarini. Tuttavia, il regista e gli sceneggiatori soltanto a sprazzi sanno difendersi dalle tentazioni del bozzetto: se ne difendono nella sobria caratterizzazione del voluminoso ed espansivo Pautasso, nell'azzeccata effige del vecchio, paralizzato, incartapecorito ed energico imprenditore torinese, nella gustosa coloritura dei dirigenti aziendali servili e melliflui, nel rapido ritratto dell'adolescente Omero, premuroso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nei riguardi del fratellino svogliato a scuola, e capo-famiglia in tenera età, ma ne restano prigionieri per la stragrande maggioranza di figure e figurine che riempiono il film, rispondendo a *clichés* tipologici piuttosto facili, a volte di maniera. La prostituta gentile, il maestro che indulge all'enfasi carducciana della sua prosa gonfia e alata, l'operaia grassa che fu una bella donna, Raul, il siciliano Arrò appartengono a una galleria abusata.

Passi pure la mancanza di originalità se in *I compagni* il bozzettismo non fosse filiazione di una marcatura patetica predominante e non facesse la spia a uno schema inaugurato, da Monicelli e dai suoi abituali collaboratori, sin da *I soliti ignoti* e riproposto con alcune varianti che non alterano la sostanziale immodificabilità del disegno generale. Conoscendo Monicelli attraverso i suoi film, sappiamo che il difetto contiene una larga dose di buona fede e deriva, ma per deviazione, dal legittimo proposito di restituire il reale nell'alternarsi di situazioni tristi e comiche che possono rasentare e rasentano apici di tragedia, con brusche svolte nell'economia del racconto.

Ciò nonostante cogliamo le tracce dell'astuzia artigianale del cineasta che si prefigge anche di ammorbidire il contatto con la platea, rispettando le convenzioni dell'intrattenimento cinematografico e annacquando gli intendimenti che destano invece maggiore interesse. Nell'ambito delle convenzioni indicate rientrano sia quel certo bozzettismo, sia una vena caricaturale epidermica, sia la debolezza strutturale di *I compagni*, che, per essere un film dotato di una trama e che tende a una narrazione distesa, risente della frammentarietà propria di una serie di *sketches* brillanti, malinconici, umoristici, commoventi, tesi e incisivi, cuciti con una abilità professionale che tuttavia non colma rilevanti vuoti.

Fra questi annoveriamo, da un lato, l'eccessiva indeterminatezza della cornice storica in cui è collocato il film: e dall'altro le inibizioni con cui Monicelli si appresta a sottolineare il passaggio dalla remissività (così ingenua, primitiva e supina da sembrare improbabile) degli operai allo stadio della consapevolezza; dalla spontaneità delle reazioni dei singoli alla lotta unitaria, senza imprimere una chiara trasparenza ideale all'azione degli scioperanti. Poiché se è vero che assistiamo a un conflitto sindacale, è altrettanto vero che Monicelli è troppo timido nell'esprimere la riverberazione più forte: l'incarnarsi della speranza in una idea di giustizia che vibra nella dottrina socialista. Noi comprendiamo le preoccupazioni che forse hanno trattenuto Monicelli — la preoccupazione di cadere nel didascalico, nell'oratoria, nei tranelli dell'enunciazione e del «personaggio positivo» — ma esse non giustificano un riserbo e un pudore che finiscono col tradursi a danno del film. Tanto più che le sue esitazioni si ripercuotono sulla definizione del professor Sinigaglia, il cui mondo ideale, le cui ragioni ideali sono avvolte in una bramosità compiacente e compiaciuta.

Che Sinigaglia sia un agitatore socialista lo si intuisce per i vaghi accenni alla sua provenienza da Genova, perché si batte per l'emancipazione dallo sfruttamento, ma certo non convince la sua ritrosia ogni qual volta qualcuno gli chiede spiegazioni circa la causalità ultima del suo operato. Le repliche di Sinigaglia, a tale proposito, sono evasive e imbevute più che altro di autoironia. «Siamo teste matte», asserisce pressappoco Sinigaglia. «Forse abbiamo idee balorde». «Agisco così perché mi piace». Sono queste battute che, in contrasto col fervore ideale dei socialisti dell'epoca, rivelano un pessimismo spicciolo che semmai è prerogativa di altre stagioni, e denunciano, al di là dell'alibi dell'antiretorica, la riluttanza di Monicelli ad andare oltre la meccanica degli eventi e la genericità delle implicazioni. E mentre il claudicante espediente svela il tentativo di guardare al passato con gli occhi del presente, fa la spia a una carenza prospettica, impedisce di gettare un ponte tra la contemporaneità e ciò che fu, e relega il film nell'alveo della rievocazione sommessamente celebrativa.

A questo punto come sottrarsi al dubbio che la stessa collocazione storica dell'episodio nella più vicina preistoria del movimento operaio non sia di comodo? Non sia, cioè, un accorgimento escogitato per evitare di far i conti con una problematica che abbia riferimenti all'attualità? Non sia la contropartita concessa per indurre lo spettatore ad accettare una realtà che, in quanto situata a distanza, nessuno si sognerebbe di respingere e di mettere in discussione?

Il nostro appunto non è dettato da un'astratta vocazione massimalistica, ma è suscitato da una pellicola che compendia le aperture e i limiti del prodotto industriale, alla cui destinazione mercantile si rischia di sacrificare la coerenza interna e il rigore del discorso, ricorrendo ad accomodamenti i quali facilitino la riunificazione delle stratificazioni del pubblico e diano nella pacificazione delle opinioni risultati finanziari garantiti dal minor rischio che si corre quando le idee «hanno il buon gusto di non disturbare».

Diremo anzi che da *I compagni*, in virtù dell'argomento affrontato, emerge quel sintomo, sociologicamente interessante ma indicativo, che è il timore delle ideologie, riscontrabile in numerosi film italiani per altri versi stimolanti, e sul quale occorre riflettere se si vogliono individuare alcune fra le contraddizioni significative della cinematografia nazionale. Questo timore, che non è appurabile in *Mani sulla città*, l'avevamo riconosciuto in *Tutti a casa, Le quattro giornate di Napoli, La grande guerra, Una vita difficile, Il generale Della Rovere*, in troppi film che, nell'intrecciare una aneddotica connessa alle traversie del nostro popolo, hanno dimenticato la lezione del neorealismo, di *Roma città aperta, Paisà, Il sole sorge ancora, Caccia tragica, Achtung banditi, Cronache di poveri amanti*, che del cammino percorso alla conquista della dignità umana hanno rispecchiato la tensione degli ideali. Abbiamo parlato di aneddotica, e non per capriccio, giacché film come I *compagni*, diversamente da quelli precedenti che abbiamo citato, si rinchiudono in questa categoria la quale, se non merita certo una schizzinosa sottovalutazione, non fornisce però fiato e densità al lavoro creativo.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Lo Schermo | Rassegna Mensile della Cinematografia. Anno II - N. 10 – Ottobre 1936 | Direttore: Lando Ferretti

Due registi scomparsi | Crosland e Roberts

Umberto Barbaro

Sono morti recentemente due direttori americani Allan Crosland e Stephen Roberts; entrambi giovanissimi, 42 anni il primo e 41 il secondo, essi avevano già prodotto film importanti e tali da assicurarsi nella storia della cinematografia un posto, se non altissimo, certo dignitoso ed eminente.

Allah Crosland, più che per il suo recente *Lupo scomparso*, sarà, ricordato per quel suo fortunatissimo *Cantante di Jazz* che decretò definitivamente, presso il pubblico, la fine del film muto e la vittoria del sonoro. Al Jonson, glorietta americana, divenne di colpo celebrità internazionale, e le sue canzoni, *Dirty hands dirty face*, e *My mammy* furono cantate ovunque. Il fatto che il direttore sia stato, in taluni ambienti, molto criticato per quel film, deve attribuirsi, più che altro, alla polemica contro il sonoro e alla posizione di certi intellettuali di fronte ad esso. Decretato già dai finanzieri, esule il nuovo aspetto che inevitabilmente doveva essere assunto dal film, il sonoro ancora non convinceva. Un giovane tedesco, che vive ormai da anni in Italia, Rudolf Arnheim, in un suo libro meritatamente celebre («Film ala Kunts») sostenne che il campo in cui si esercita la creatività del cinematografo e la distanza che le attuali imperfezioni tecniche determinano fatalmente nella riproduzione della realtà: imperfezione di cui si può fare un impiego tale da ottenere, della realtà stessa, una determinata, cosciente e significante trasfigurazione. Queste imperfezioni del congegno tecnico, che permettono dunque di annoverare la cinematografia tra le arti, dovrebbero, per l'Arnheim, essere tutte gelosamente conservate, e di qui l'opposizione alla cinematografia stereoscopica, alla cinematografia a colori e a quella sonora: che, eliminando l'abolizione della profondità spaziale per effetto della proiezione dei corpi in superficie, la riduzione della scala cromatica a quella dei grigi fino al bianco e nero, l'abolizione del mondo sensibile non ottico, son venute ad abolire altrettante possibilità artistiche del film.

Quest'idea, presentita, condivisa e seguita da molti, fu dall'Arnheim, esposta con bell'impeto e con minuziosità addirittura spasmodiche, e costituisce ancora oggi una delle più forti pezze d'appoggio estetiche della diffusa opposizione al film a colori; come s'è visto anche di recente in alcune risposte all'inchiesta indetta, sulla questione, dallo «Schermo».

E' interessante e assai poco stupefacente notare questa posizione di molti intellettuali, che di fronte al problema del sonoro, si son trovati naturalmente, alla retroguardia, dando una nuova prova della inutile assurdità dell'irrigidimento su posizioni prestabilite di fronte al perpetuum mobile della realtà e dell'arte.

Béla Balasz invece nel suo libro «Lo spirito del film» ha coraggiosamente aderito alla nuova scoperta, ne ha intuito le possibilità e le ha esposte prontamente con idee e suggestioni che non sono ancora, purtroppo, divenute popolari. Mentre tanti intelligentoni affermavano che le ombre non parlano e simili banalità, Béla Balasz era lieto di potere indicare una straordinaria trovata di Allan Crosland nel suo *Cantante pazzo*: la panoramica sonora asincrona. «Ci possono essere — egli scrive — momenti di altissima tensione, in cui l'apparecchio deve seguire il suono e andare alla ricerca della fonte di esso. Nel *Cantante pazzo*, Al Jonson fa eseguire alla moglie un numero nel suo locale. Silenzio penoso dopo il canto della donna. Un solo applauso si ode: lo sguardo erra smarrito intorno e la camera fa panoramica sul pubblico; non una mano si vede applaudire, e l'applauso lontano continua. Quel battere di mani diventa sempre più distinto, più forte. Al Jonson appare finalmente sul quadro; è lui solo, il marito, che applaude». Bei tempi quelli in cui il sonoro s'intendeva in questo modo, in cui Dupont, dal quale Crosland aveva molto appreso, creava le straordinarie scene asincrone del bellissimo *Due Mondi* e Genina lo stupendo finale del suo bel *Mise Europa*» (*Prix do beauté*).

Mi sembra che una rievocazione di Crosland possa essere monito e stimolo a un più intelligentemente operare — oggi che tanta produzione annega stupidamente nel bicchier d'acqua sporca del parlato al cento per cento e del dialogo cosidetto brillante.

Stephen Roberts ha fatto il calciatore, è stato aviatore durante la guerra e, a Hollywood, ha esordito come controfigura aviatoria; ha cioè rischiato mille volte la pelle precipitando coll'apparecchio a vite o addirittura in fiamme sotto il fuoco delle macchine da presa. Non si può dire che questa sia una delle più gradevoli forche caudine da passare per giungere alla regìa, benché forse addirittura preferibile a quelle, meno pericolose ma più mortificanti del combattere coll'avarizia, la grettezza e la stupidità di certi produttori. E non c'è dubbio che quelle acrobazie abbiano avuto la loro parte nella crisi che ha spezzato il cuore generoso del giovane direttore.

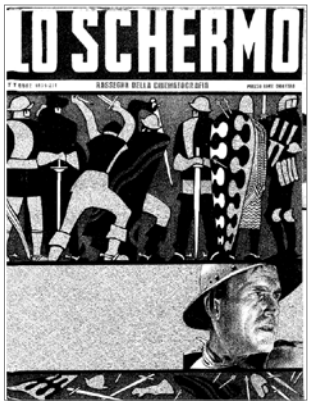
Il miglior film di S. Roberts è certo *Perdizione* (*The story of Temple Drake*) interpretato da Miriam Hopkins e Jack La Rue e tratto dal Sanctuary di Faulkner.

Il solo fatto di aver scelto quel bello e terribile romanzo per cavarne un film, è già una indicazione tutt'altro che trascurabile del senso profondo e tragico della vita che aveva il Robert. L'aver sostituito il lieto fine di prammatica alla sconsolata amarezza con cui si chiude l'opera letteraria non è incomprensibile né è cosa di cui vada fatta al direttore troppa colpa. Grandissimo merito invece è quello di aver, fin da principio, visto con più simpatie, di quanto non avesse fatto il romanzo, la vuota figura di Temple, preparando così il rovesciamento finale della situazione. Per questa nuova versione del personaggio fu ottima la scelta della stranamente affascinante Miriam Hophins. La posizione delicatissima del piccolo Popeyr, il terribile gangster provinciale e cafone, inquietante e un pochino ridicolo, ma infine incolpevole e disperato frutto di un ambiente assurdo e di una civiltà paradossale è stata perfettamente intuita dal giovane direttore ed è la più umana considerazione di un clima atroce che ad altri non è servito che per divertire gli sfaccendati. E l'ha resa ottimamente il La Rue, che non ha mai più raggiunto un così alto livello nelle sue interpretazioni. Sono nella memoria di tutti e le sue scarpe di vernice, il suo abito nero calabro siculo, i passi dì lupo attorno alle capanna e la gran bofetada con cui egli ha colpito la piccola Temple.

Bellissima la fotografia di quel film memorabile e ottima la ricostruzione allusiva e indicativa delle atmosfere.

Purtroppo l'espressine di un mondo morale così alto non può soffrire troppe repliche a Hollywood: e Roberts ha dovuto poi, dopo *Squillo di tromba*, in cui ancora riecheggia un po' dell'arte di Hemingway, produrre film standard come *Convegno d'amore* e *L'uomo che sbancò Montecarlo*, coi soliti Gary Cooper e Ronald Colman.

Umberto Barbaro



DUE REGISTI SCOMPARSI:
CROSLAND E ROBERTS

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 2 al 31 dicembre 2025

Per ascoltare i podcast clicca qui

https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Corrispondenze Musicali sul Confine | Quindicesima Puntata - La moltitudine artistica di Paolo Ciarchi. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |24.12.2025|19:39

Artistica-Mente | Seconda Serie - Tredicesima Puntata - Michelangelo Buonarroti. Conduce Mariella Pizziconi. |24.12.2025|08:28

I Premi Campiello | Trentanovesima Puntata - Giuseppe Pontiggia (1934 - 2003), vincitore nel 2001 con "Nati due volte" (Mondadori, 2001). Conduce Maria Rosaria Perilli.|24.12.2025|06:41

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LXIV) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Io e Annie" (1977) diretto e interpretato da Woody Allen con Diane Keaton. |18.12.2025 |09:35

Schegge di cinema russo e sovietico | Cinquantesima Puntata - "Francesco Misiano, una storia calabrese e sovietica". Conduce Antonio Vladimir Marino. |.12.2025|18:52

I Premi Campiello | Trentottesima Puntata - Sandro Veronesi (1959), vincitore nel 2000 con "La forza del passato" (Bompiani, 2000). Conduce Maria Rosaria Perilli.|17.12.2025|05:54

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentasettesima Parte - "Lei è comunista?". Conduce Roberto Chiesi. |16.12.2025|15:36

Un sacco de monnezza | La morte di Pasolini e il futuro dell'Italia. Riccardo Lestini. Selvatiche Edizioni – Seed (2025). Presentazione del volume a cura dell'autore Riccardo Lestini. |13.12.2025|07:42

Cinesapiens | Sesta Puntata - "Precinema. La camera oscura". Conduce Antonio La Torre Giordano|09.12.2025|08:28

I dimenticati #125 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoventicinquesima puntata: Steve Reeves. Conduce Virgilio Zanolla.|.12.2025|14:41

I Premi Campiello | Trentasettesima Puntata - Ermanno Rea (1927 - 2016), vincitore nel 1999 con "Fuochi fiammanti a un'hora di notte" (Rizzoli, 1999). Conduce Maria Rosaria Perilli.|03.12.2025|05:49

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentaseiesima Parte - "Monsieur Verdoux" e la censura. Conduce Roberto Chiesi. |02.12.2025|08:22

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (100)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

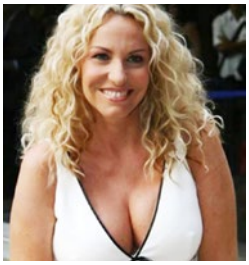
Massimo Cacciari

Mauro Corona

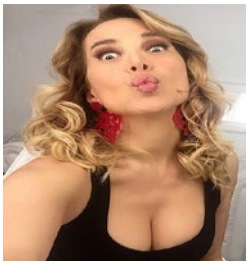
Alessandro Cecchi Paone

Daniele Capezzone

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

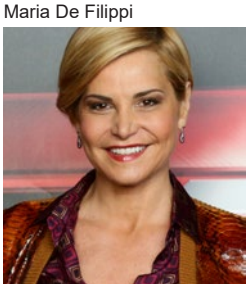
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

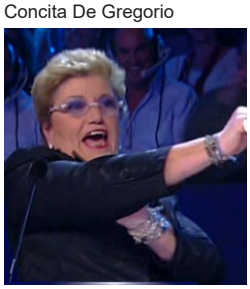
Concita De Gregorio

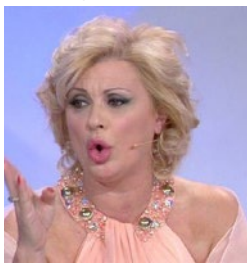
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

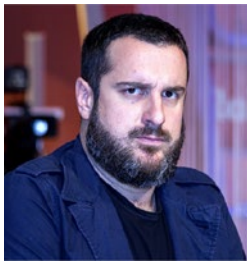
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Bianco, rosso e Verdone (1980) di Carlo Verdone

Ma vojo annà a Roma, vojo annà a votà pe' li comunisti, perché a lui ll' hanno da caccià via!

Teresa, (Elena Fabrizi più conosciuta come Sora Lella) la nonna di Mimmo (Carlo Verdone) riferendosi al genero militare

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.sergiociulliattore.com/
www.hrff.it
www.as-cinema.com

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.

Alcune foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate